



HAL
open science

La réception de l'avant-garde artistique dans la presse politique en France, de l'impressionnisme au fauvisme (1874-1905).

Oriane Marre

► To cite this version:

Oriane Marre. La réception de l'avant-garde artistique dans la presse politique en France, de l'impressionnisme au fauvisme (1874-1905).. Art et histoire de l'art. UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE, 2016. Français. NNT: . tel-03324723

HAL Id: tel-03324723

<https://theses.hal.science/tel-03324723>

Submitted on 23 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.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI
Centre André Chastel

THÈSE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

histoire de l'art contemporain

Présentée et à soutenir par :

Oriane MARRE

le : 27 juin 2016

**La réception de l'avant-garde artistique dans la
presse politique en France, de l'impressionnisme
au fauvisme (1874-1905).**

VOLUME I

Sous la direction de :

M. Arnauld PIERRE – Professeur, Université Paris-Sorbonne

Membres du jury :

Mme Rossella FROISSART – Professeur, Université de Provence – Aix-Marseille I
Mme Béatrice JOYEUX-PRUNEL – Maître de conférence, École normale supérieure
M. Bertrand TILLIER – Professeur, Université de Bourgogne

Sommaire

Avant-propos	xi
Remerciements	xiii
Introduction	1
Chapitre 1 : Période impressionniste (1874-1886) : L'apparition de l'impressionnisme et l'enracinement de la République	21
Partie 1 : L'impressionnisme comme perturbateur de l'ordre établi : L'impressionnisme et la République à travers la presse antirépublicaine	21
1 Art et politique dans la presse antirépublicaine	21
1.1 Les métaphores politiques	21
1.2 La critique de la République	25
2 L'impressionnisme et la République selon les organes de la droite antirépublicaine	28
2.1 Les impressionnistes, rejetons de la République	28
2.1.1 La médiocrité de l'art républicain	28
2.1.2 La dissolution des valeurs traditionnelles	29
2.1.3 La littérature naturaliste : « une littérature de vidangeur »	31
2.1.4 Du réalisme à l'impressionnisme : des « Girondins » aux « Jacobins de l'impressionnisme »	34
2.2 La pertinence du titre d'intransigeants	38
2.2.1 Le lexique	38
2.2.2 Les intransigeants sur l'échiquier politique	39
2.2.3 Les impressionnistes : des révolutionnaires	43

2.3	Les impressionnistes et les républicains de gouvernement	51
2.3.1	Le matérialisme.	51
2.3.2	Le cosmopolitisme de la République à travers l'impressionnisme . . .	63
2.4	L'impressionnisme comme modèle d'une autre organisation de la société :	
	Jules Amigues et la corporation.	71
3	La réception de l'impressionnisme dans la presse d'extrême gauche	75
3.1	Les anarchistes, l'art et la bourgeoisie	76
3.2	Le rôle de l'art selon les socialistes : deux lectures de l' <i>Assommoir</i> d'Émile Zola	79
3.3	Les impressionnistes, les socialistes et la révolution.	81
Partie 2 : Les impressionnistes, compagnons de lutte des républicains		90
1	La Volonté d'un art engagé aux côtés de la République	90
1.1	Art et politique.	90
1.2	La représentation de la vie moderne : une revendication des républicains	93
1.3	La peinture impressionniste comme l'expression de la vie moderne	97
1.3.1	La justesse de cette représentation.	97
1.3.2	Une peinture qui fait écho aux idées des intransigeants	98
a.	Les années 1870	98
b.	Les années 1880	103
2	L'initiative impressionniste inscrite dans la conquête républicaine des libertés	107
2.1	Les républicains contre le fonctionnement du Salon	107
2.2	La création hors du Salon	112
2.3	L'indépendance vis-à-vis du Salon comme indépendance vis-à-vis de l'État	119
2.3.1	L'initiative personnelle et le centre	119
2.3.2	L'émancipation vis-à-vis d'une administration jugée liberticide dans <i>La République française</i>	122
2.3.3	Les expositions impressionnistes comme exemples de décentralisation dans la presse radicale	126
3	Le regard des républicains sur les œuvres des impressionnistes	130
3.1	La compréhension des intentions des artistes de la nouvelle peinture	130
3.1.1	La réception des œuvres présentées par Édouard Manet au Salon, de 1874 à 1883	130
3.1.2	La réception des œuvres des impressionnistes	132
3.2	Les impressionnistes, les républicains et le rire de la foule	137
3.2.1	Le rire devant les expositions du groupe impressionniste	137
3.2.2	La défense des impressionnistes par les républicains	139
3.2.3	Les arguments opposés au rire : la justesse et l'innovation.	144
a.	Des toiles qui donnent à voir la vie	144
b.	Des novateurs	146

Partie 3 : L'échec des impressionnistes à représenter la République modérée à partir de 1879 : Le goût bourgeois entre républicanisme et influence aristocratique.	152
1 Des œuvres raillées	153
1.1 Le rire du critique	153
1.2 L'incapacité des impressionnistes à respecter les conventions artistiques	156
1.3 Le primitivisme des œuvres impressionnistes	158
2 De la révolution artistique à la révolution politique : le danger impressionniste	162
2.1 Les impressionnistes et la Terreur	162
2.2 La répulsion suscitée par les œuvres des impressionnistes	164
2.3 Des œuvres dangereuses	168
2.3.1 La contamination de l'art	170
2.3.2 Un danger pour la société?	172
3 La déception impressionniste	176
3.1 La perception du groupe à la fin des années 1870	176
3.2 Une « monotonie fatigante »	181

Chapitre 2 : Période post-impressionniste (1886-1905) : l'avant-garde artistique de la République progressiste à la République radicale

187

Partie 1 : L'intrusion de la politique dans la critique d'art	189
1 Intrication de la politique et de l'art dans l'espace du journal	189
1.1 Les métaphores politiques à l'extrême fin du XIX ^{ème} siècle	189
1.1.1 Centre et concentration en art comme en politique	189
1.1.2 La gauche et la droite du Salon au moment de sa scission en 1890	193
1.2 Artistes et hommes politiques	197
1.3 La place de l'art dans la presse politique	201
2 L'art comme reflet de la France à l'étranger : La participation des artistes français à l'exposition de Berlin de 1891	203
2.1 Une représentation des forces en présence	205
2.2 L'art : un enjeu national	208
3 Le barbare dans la critique d'art devenue lieu de discussion de la politique extérieure de la France	213
3.1 La colonisation à travers la critique d'art	213
3.1.1 L'art, lieu de critique de la politique coloniale	213
a. L'anticolonialisme républicain	214
b. De l'utilité des colonies selon les monarchistes	216
c. L'art étranger dans le contexte de la colonisation	218

3.1.2	Le goût comme étalon de la civilisation : La critique socialiste de la supériorité française	222
3.2	L'artiste et le barbare	225
3.2.1	Les anarchistes et le primitivisme des mystiques	225
3.2.2	L'exotisme des artistes	230
3.2.3	Deux visions de la sauvagerie artistique chez les républicains progressistes	233
a.	La violence de l'œuvre du barbare	234
b.	L'originalité de la sauvagerie artistique	239

Partie 2 : L'avant-garde vue par la droite et le centre au cœur de la contestation du régime 244

1	Les Salons passés au crible du traditionalisme	244
1.1	L'égalitarisme républicain	245
1.2	Le recours aux élites	248
1.3	L'importance de la religion	253
2	La réception de l'avant-garde au moment de la crise boulangiste et de la montée du socialisme de la fin des années 1880 au début des années 1890	258
2.1	L'art à travers la presse boulangiste de 1886 à 1891	258
2.1.1	La proximité des mondes artistiques et politiques	259
2.1.2	La presse nationaliste et l'art en République	262
2.1.3	L'impressionnisme face aux critiques de <i>L'Autorité</i>	264
2.2	La perception de l'avant-garde au moment de la montée du socialisme (1891-1892)	266
2.2.1	La montée du socialisme à travers la critique d'art	266
2.2.2	Le goût des socialistes	268
2.2.3	La mise en scène de la violence de l'avant-garde et des socialistes	271
3	L'avant-garde artistique proche des révolutionnaires pendant les attentats anarchistes de 1892 à 1894	276
3.1	Les attentats anarchistes à travers la critique d'art	276
3.1.1	Les attentats anarchistes dans la presse	276
3.1.2	Arsène Alexandre, la Rose†Croix et les attentats anarchistes	280
3.2	Les royalistes en quête de preuves d'une entente entre artistes et anarchistes	283
3.2.1	Félix Fénéon et le néo-impressionnisme au moment du procès des Trente	283
3.2.2	Symbolisme et anarchie	288
3.3	Des œuvres révélatrices des liens entretenus par l'avant-garde et les révolutionnaires selon les républicains conservateurs	291
3.3.1	La figure de l'artiste ouvrier enrôlé dans l'avant-garde et la révolution	291
3.3.2	La dangereuse influence de l'avant-garde sur le peuple	295
a.	Un public perverti par l'art	295

b. Des œuvres « putréfiées » : La corruption par la forme	297
4 Les droites et l'avant-garde artistique au moment de l'affaire Dreyfus et de la montée du nationalisme 1894-1905	301
4.1 L'affaire Dreyfus à travers la critique d'art	301
4.1.1 Le symbolisme pendant l'affaire Dreyfus	302
4.1.2 L'art au service d'un camp	305
4.1.3 Le <i>Balzac</i> de Rodin : une polémique artistique devenue une lutte po- litique.	306
4.1.4 Art et antisémitisme.	310
4.2 L'avant-garde dreyfusarde à l'œuvre contre la patrie	311
4.2.1 Zola et les impressionnistes.	311
4.2.2 L'Action française et l'Art nouveau	314
4.3 Antiparlementarisme et avant-garde	318
4.3.1 L'art support d'une dénonciation du régime parlementaire	318
4.3.2 Un écho de la lutte antiparlementaire dans l'organisation des Indé- pendants	323
4.4 Avant-garde et réaction	327
4.4.1 L'avant-garde et la contre-révolution selon l'Action française	327
4.4.2 Le retour d'un art religieux.	332
4.5 La violence de l'avant-garde	335
Partie 3 : La gauche, entre républicanisme et révolution, face à l'avant- garde	343
1 La défense des avant-gardes par la presse de gauche	343
1.1 La défense des artistes contre les ricanements de la foule	343
1.1.1 La défense des impressionnistes	343
1.1.2 La défense de l'avant-garde post-impressionniste.	345
1.2 La dénonciation d'une aristocratie artistique	348
1.2.1 La violence des critiques	348
1.2.2 L'incompétence des critiques	349
1.2.3 La « Foule d'élite »	351
2 La gauche républicaine face à l'avant-garde	353
2.1 Les radicaux et l'expression de la vie moderne.	353
2.1.1 La vie moderne au temps du post-impressionnisme.	353
2.1.2 Donner une voix au peuple	356
2.2 Maximilien Luce et Félix Fénéon de prétendus anarchistes	362
2.3 Les radicaux et le symbolisme	368
2.3.1 Les radicaux-socialistes soutiens des nabis	368
2.3.2 Le mysticisme artistique, les radicaux et la religion.	370
a. La Rose†Croix, une manifestation catholique?.	371
b. Les nabis tournés vers le passé?.	374

3	Socialistes et anarchistes face à l'avant-garde	377
3.1	L'art en République bourgeoise	378
3.2	L'art et son action politique	383
3.2.1	L'enjeu artistique de la révolution	383
a.	L'artiste et le prolétaire	383
b.	La révolution au secours des artistes	385
c.	Le droit à l'art pour tous.	387
3.2.2	Le rôle de l'art dans la lutte	390
a.	La représentation du peuple : une revendication socialiste.	390
b.	La place des artistes dans la lutte socialiste	394
3.3	L'avant-garde artistique : un idéal de liberté	395
3.3.1	L'émancipation des indépendants vis-à-vis du Salon : un combat de la gauche dans la lignée de celui des impressionnistes.	396
3.3.2	Le Salon d'Automne : un espace de liberté	398
3.3.3	La « Séparation des Arts et de l'État ».	401
3.3.4	Des modèles d'artistes libres au Salon de la Société des Artistes Indé- pendants de 1905	404
3.4	Les anarchistes et l'avant-garde	406
3.4.1	Anarchistes et néo-impressionnistes : Une communauté de pensée	406
3.4.2	Pissarro et la paysannerie : l'artiste proche du peuple	408
3.4.3	L'enchantement de la nature	411
3.5	Les socialistes et l'avant-garde au moment de la fondation de la Section française de l'Internationale ouvrière.	413
3.5.1	Louis Hayet au cœur de l'unification du mouvement socialiste	413
3.5.2	Emprisonner la vie	416
3.5.3	La vérité comme moteur de l'avant-garde.	417
	Conclusion	421
	Bibliographie	425
	Annexe A : Illustrations	481
	Annexe B : Dictionnaire des critiques de la presse politique	567
	Annexe C : Les mouvements politiques et leurs organes	647

Annexe D : Chronologie **651**

Annexe E : Articles **677**

Avant-propos

C'est en hypochartes que j'ai découvert l'histoire de la troisième République. Ses luttes, ses scandales, ses acteurs politiques et leurs prises de parole, primordiaux dans la compréhension de la vie politique française, m'ont passionnée. Sa vie artistique tout aussi truculente m'a donné le goût de l'histoire de l'art et m'a conduite tout particulièrement, dans le cadre du master, vers les mouvements dits d'avant-garde. La rencontre manquée, à Paris, des dadaïstes, d'origine bourgeoise, avec le monde ouvrier lors de la manifestation de l'Université populaire du faubourg Saint-Antoine le 19 février 1920, mettait en jeu à la fois les contextes politique et artistique. Cette réunion incongrue ayant été commentée par les artistes, il me semblait pertinent d'interroger à leur tour les ouvriers afin de comprendre comment ces derniers l'avaient vécue. Ce questionnement a été encouragé par Monsieur Arnauld Pierre et Madame Isabelle Ewig qui, devant l'absence d'archives des militants, acteurs secondaires de l'histoire politique, m'ont orientée vers les albums de coupures de presse collectées par Francis Picabia et Tristan Tzara. Face à la richesse de ces albums, il me paraissait intéressant d'étendre cette étude aux journalistes incarnant les différentes tendances de la vie politique française afin de comprendre non seulement la manière dont les ouvriers et ceux qui s'affirmaient leur porte-voix avaient perçu les manifestations du groupe Dada, dont les historiens pointent généralement le désengagement politique, mais plus largement les réactions que ces dernières avaient suscitées chez leurs contemporains politisés.

Après l'analyse, dans le cadre du master, de la réception des mouvements Dada à Paris puis vorticiste en Angleterre à travers la presse politique, il nous a paru pertinent d'étendre ces recherches à la période longue des avant-gardes de l'impressionnisme au post-impressionnisme. Cette étude a tout d'abord été envisagée jusqu'à l'entrée de la France dans la première guerre mondiale et l'émergence du cubisme mais l'ampleur des sources m'a contrainte à fixer la limite de mes recherches à 1905, année de la découverte des Fauves par la critique, de la fondation de la Section française de l'Internationale ouvrière et de la séparation de l'Église et de l'État. Cette étude serait donc celle de la réception de l'avant-garde artistique dans la presse politique dans les trois premières décennies de la troisième République : de son installation à la mise en place de la politique radicale, période marquée par l'évolution des républicains dits intransigeants de l'opposition jusqu'à leur accession au gouvernement.

Je me suis ainsi immergée dans la vie politique de la troisième République à travers la presse de la fin du XIX^{ème} siècle. Fréquentant quotidiennement la salle des microformes

de la Bibliothèque nationale de France, parcourant avidement, dans le noir, des heures durant l'information quotidienne de plusieurs mois, années, je devenais singulièrement plus familière des débats parlementaires d'alors et de leurs commentaires médiatiques que des nôtres. De manière méthodique, effectuant des sondages à partir de la chronologie à la fois artistique et politique que j'avais confectionnée je lisais les journaux de la première à la dernière page, happée trop souvent par les faits divers sordides ou drôlatiques, craignant toujours de manquer un article crucial, un dialogue entre rédacteurs politiques et artistes. De ces lectures n'a émergé aucune véritable polémique entre acteurs des mouvements d'avant-garde et journalistes comme cela avait été le cas pour Dada et le mouvement vorticiste. Cependant, d'article en article, de journal en journal, d'année en année, s'est révélé sous mes yeux un espace très particulier dans lequel l'œuvre d'art prend un sens nouveau conditionné à la fois par le contexte politique et social de sa création et de son exposition, mais également par son inscription même dans cet espace, par l'appartenance politique du journaliste qui en relate la découverte, qui convoque son créateur, et par la conjoncture dans laquelle cette parole se manifeste.

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur de recherche Monsieur Arnauld Pierre, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Paris IV - Sorbonne, pour la confiance qu'il m'a accordée, son aide et ses encouragements.

C'est un honneur pour moi de compter parmi mon jury de thèse Madame Rossella Froissart, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Provence – Aix-Marseille I, Madame Béatrice Joyeux-Prunel, maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'École normale supérieure et Monsieur Bertrand Tillier, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Bourgogne.

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à Monsieur Barthélémy Jobert, professeur d'histoire de l'art et président de l'université Paris IV - Sorbonne, pour avoir soutenu ma candidature à un contrat doctoral qui m'a permis de mener à bien ce travail.

Je remercie Madame Isabelle Ewig, maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université Paris IV - Sorbonne, ainsi que Monsieur Serge Lemoine, professeur émérite d'histoire de l'art contemporain à l'Université Paris IV - Sorbonne, pour avoir orienté mes recherches et m'avoir encouragé à les poursuivre dans le cadre d'une thèse. Il convient également de remercier Monsieur Éric Mension-Rigau, professeur d'histoire contemporaine à l'Université Paris IV - Sorbonne dont les conseils de lecture ont enrichi ma recherche.

Ma reconnaissance va également à Monsieur Emmanuel Pernoud, professeur à l'Université Paris I - Panthéon-Sorbonne, et Madame Maria Stavrinaki, maître de conférences à l'Université Paris I - Panthéon-Sorbonne, pour qui j'ai eu le plaisir d'être chargée de travaux dirigés. Leurs sujets de recherches m'ont, à travers l'enseignement, confrontée à de nouvelles questions et entraînée vers de nouvelles pistes.

Je remercie chaleureusement Monsieur Bertrand de Pesquidoux de m'avoir ouvert les archives de son aïeul, le critique Léonce Dubosc de Pesquidoux, et orienté vers des références bibliographiques qui se sont révélées précieuses pour mon étude de la presse légitimiste.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers Marie Planchot, responsable administrative de l'École Doctorale d'Histoire de l'art et Archéologie de l'Université Paris IV - Sorbonne, pour sa patience, son efficacité et sa bonne humeur qui ont été d'une aide précieuse tout au long de ces années.

Merci à Alexandre Dareau qui a créé la base de données qui m'a permis d'organiser tous les articles collectés, de travailler à partir de mots clefs, de rechercher des occurrences

et de dégager des tendances chronologiques comme politiques. Son initiation à LaTeX, son aide précieuse tout au long de la mise en page, ses relectures intransigeantes et son inconditionnel soutien ont rendu ce travail possible.

Merci à mes collègues du groupe scolaire Saint-Vincent-de-Paul, qui m'ont initiée à la pédagogie, aux élèves aussi à qui j'ai pu, parfois, faire partager, entre la salle d'arts plastiques, la guérite et la vie scolaire, ma passion pour l'histoire de l'art.

Je tiens à remercier Flora avec qui j'ai partagé cette expérience et dont l'avis a toujours été d'une grande aide, Géraldine pour ses relectures avisées ainsi que Jean-Pierre pour ses conseils lors de la préparation de mon projet de thèse.

Merci enfin à ma famille, à ma belle-famille et à mes amis pour leurs encouragements et leur soutien tout au long de cette thèse. Je tiens tout particulièrement à remercier ma mère pour ses lectures et relectures nombreuses et attentives ainsi que pour sa disponibilité en dépit de la distance.

Introduction

Témoignant du statut de guide que doit endosser l'artiste, comme l'homme de science, le terme, originellement militaire, d'avant-garde est employé de manière métaphorique par les saint-simoniens à partir de 1825¹. Dans son article « Réalisme et avant-garde au XIX^{ème} siècle » paru dans *Avant-garde et modernité* en 1988, Jean-Pierre Leduc-Adine notait l'apparition de l'extension sémantique dans *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle* de Pierre Larousse, publié en 1866. Le terme était alors rattaché au domaine politique et tout particulièrement à celui de l'opposition². À l'instar de Nicos Hadjinicolaou qui constatait dans son article « Sur l'idéologie de l'avant-gardisme » paru dans *Histoire et critique des arts* en 1978, la popularisation de la notion d'avant-garde artistique à la suite de l'inflation du terme dans le vocabulaire politique entre 1885 et 1915³, Jean-Pierre Leduc-Adine évoquait la multiplication des métaphores politiques chez les critiques afin de rendre compte de mouvements artistiques ou littéraires⁴. Cette connotation politique du terme encourageait Jean-Pierre Leduc-Adine à considérer comme indissociable de l'étude d'un mouvement d'avant-garde artistique les rapports des productions de ses membres aux productions antérieures et postérieures, leur rapport à la société de leur temps ainsi que leur réception.

Dans la perspective d'analyser la politisation non de la scène artistique mais de sa perception, nous nous proposons, dans cette thèse, d'étudier la notion d'avant-garde artistique à travers le prisme du politique. Au regard de l'origine militaire puis politique du terme, il nous est apparu particulièrement intéressant de rechercher ce que les contemporains politisés des artistes retenus par l'histoire de l'art comme appartenant à l'avant-garde considèrent eux-mêmes comme un art à l'avant-garde. La question qui nous occupe n'est donc pas tant celle du regard porté par les artistes sur la politique et leurs éventuels engagements mais plutôt celle du rapport du politique à l'art.

Si l'historiographie a largement recherché les options politiques choisies par les artistes d'avant-garde, des historiens ont également analysé les interactions des groupes politiques avec le monde de l'art et tout particulièrement l'avant-garde artistique. Timothy James Clark en 1973 avec *Une image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848*⁵, et

1. Claude-Henri de Saint-Simon (dir.), *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Boscange père, 1825, pp. 346-347. Cité par Nicos Hadjinicolaou, « Sur l'idéologie de l'avant-gardisme », *Histoire et critique des arts*, 1978, p. 51-52.

2. *Avant-garde et modernité*, t. 1, Littérature moderne, Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 4.

3. Nicos Hadjinicolaou, « Sur l'idéologie de l'avant-gardisme », *op. cit.*, p. 54.

4. *Avant-garde et modernité*, *op. cit.*, p. 5.

5. Timothy James Clark, *Une image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848*, Villeur-

*Le bourgeois absolu : les artistes et la politique en France de 1848 à 1951*⁶ puis en 1984 avec *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and his Followers*⁷ et à sa suite Thomas Schlessner dans le cadre de son ouvrage *Réception de Courbet : Fantasmies réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*⁸, ont proposé d'étudier les œuvres d'art dans leur contexte politique et social. Neil McWilliam dans *Rêves de bonheur : l'art social et la gauche française (1830-1850)*⁹, publié en 1993, a confronté le discours critique suscité par l'art au sein de la gauche aux théories politiques de cette dernière afin de comprendre son aspiration à un art social sous la monarchie de Juillet. Maria Stavrinaki et Maddalena Carli ont proposé, à travers leur ouvrage, *Artistes et partis : Esthétique et politique (1900-1945)*¹⁰, paru en 2012, un panorama des rapports entre artistes et partis politiques au XX^{ème} siècle. Il n'en demeure pas moins que l'avant-garde artistique, au cœur de ces études, se trouve généralement confrontée aux groupes situés aux marges de l'échiquier politique, considérés eux-mêmes comme à l'avant-garde. Ainsi en 2001 Elmer Peterson mettait en évidence les réactions xénophobes suscitées par le mouvement Dada au sein de la droite parisienne¹¹, dans *Paris Dada : The Barbarians storm the Gates*, et William Charles Wees, dans son ouvrage *Vorticism and the English Avant-Garde*¹² publié en 1972, limitait sa recherche de points de contacts politiques entre les vorticistes et leur public au cas des suffragettes et des « unionistes » négligeant les travaillistes, libéraux et conservateurs qui sont alors pourtant les principaux acteurs de la vie politique anglaise.

Afin de mener une analyse détaillée de la réception politique des avant-gardes artistiques, il nous a paru pertinent de nous intéresser à la période longue au cours de laquelle se développent de nombreux groupes, de l'impressionnisme au post-impressionnisme, de 1874 à 1905.

Il s'agit ainsi de commencer notre étude par la réception d'un mouvement artistique relativement bien identifié par la critique – qu'il soit qualifié de « nouvelle peinture »¹³, « nouvelle école »¹⁴, que ses membres soient appelés les « indépendants »¹⁵, les « disciples

banne, Les presses du réel, 1991, [Londres, Thames & Hudson, 1973].

6. Timothy James Clark, *Le bourgeois absolu : les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villeurbanne, Art édition, 1992, [Londres, Thames & Hudson, 1973].

7. Timothy James Clark, *The painting of modern life : Paris in the art of Manet and his followers*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

8. Thomas Schlessner, *Réception de Courbet : Fantasmies réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Dijon, Les presses du réel, 2007.

9. Neil McWilliam, *Rêves de bonheur : l'art social et la gauche française (1830-1850)*, Dijon, Les presses du réel, 2007, [Princeton, Princeton University Presse, 1993].

10. Maria Stavrinaki et Maddalena Carli (dir.), *Artistes et partis : Esthétique et politique (1900-1945)*, Dijon, Les presses du réel, 2012.

11. Stephen Foster, Elmer Peterson, *Paris Dada : The Barbarians storm the Gates*, Farmington Hills (Mich.), Gale group cop., 2001.

12. William C. Wees, *Vorticism and the English Avant-Garde*, Toronto et Buffalo, University of Toronto press, 1972.

13. Anonyme, « Salon de 1876 : VI », *La République française*, 17 juin 1876, p. 3.

14. Castagnary, « Exposition du boulevard des Capucines : Les Impressionnistes », *Le Siècle*, 29 avril 1874, p. 3.

15. Anonyme, « Chronique », *Le Temps*, 13 avril 1879, p. 2.

de Manet »¹⁶ ou les « impressionnistes »¹⁷ – et qui suscite de violentes réactions dès l’ouverture de la première exposition de la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs le 15 avril 1874. Cette manifestation artistique est la concrétisation, à la fin de la guerre, du projet d’expositions indépendantes conçu dans les années 1860 par les anciens élèves de l’atelier de Charles Gleyre, Claude Monet, Auguste Renoir, Frédéric Bazille et Alfred Sisley, rejoints par Henri Fantin-Latour, Edgar Degas, Camille Pissarro, Paul Cézanne et Berthe Morisot. L’exposition mise en place ne témoigne pas d’une grande unité, Edgar Degas ayant insisté pour convier des artistes exposant également au Salon comme Stanislas Lépine, Auguste Ottin et Ludovic-Napoléon Lepic. Les œuvres de ces derniers sont ainsi envisagées par la critique en même temps que celles qui ont contribué à la définition de l’impressionnisme. Dès lors il nous a semblé primordial d’étudier le groupe impressionniste dans son acception la plus large : celle des expositions auxquelles est confrontée la critique mais également celle de ses parentés constatées par les journalistes au Salon. Les huit expositions collectives de ces artistes, nommés pour la première fois au sein de notre corpus « peintres d’avant-garde »¹⁸ par un critique du journal radical, *L’Homme libre*, en avril 1877, ont ainsi guidé notre étude. Ces manifestations, au cours desquelles des artistes choisissent de se regrouper et de proposer pour la première fois au public de découvrir leurs œuvres sans contrôle gouvernemental ou sanction d’un jury, ouvrent la voie aux petites expositions qui se développent dans les galeries à la fin du XIX^{ème} siècle.

L’analyse de la réception des mouvements artistiques d’avant-garde qui se développent dans la deuxième moitié des années 1880, à la suite de l’impressionnisme, nécessite une approche sensiblement différente. À l’étude d’un groupe d’artistes organisant, tout au plus, une exposition par an, bien relayée par la presse, succède celle d’une multitude d’artistes, mal identifiés qu’ils soient proches des néo-impressionnistes, des symbolistes ou des futurs Fauves, bien souvent assimilés aux impressionnistes par les critiques, qui se regroupent le temps d’expositions communes mais se dispersent pour exposer individuellement dans des salons parisiens ou européens ainsi que dans des galeries privées et des locaux de revues, ne suscitant que peu de réclame. Ces groupes d’artistes sont ainsi décrits par John Rewald dans l’introduction de la première partie de son histoire du *Post-Impressionnisme : de Van Gogh à Gauguin* : « Les groupes qui s’assemblent et se dispersent avec une grande fluidité n’ont aucune homogénéité, ils ne se succèdent ni n’existent parallèlement de manière claire et précise. Et, circonstance plus importante encore, quelques-unes des personnalités les plus remarquables de l’époque n’appartiennent pas aux grands courants, mais suivent une route isolée »¹⁹.

Une telle étude nécessite d’être attentif aux modes et lieux d’expositions choisis par les artistes. Au printemps 1884, protestant contre la sévérité du jury du salon officiel, des

16. Emile Cardon, « Avant le Salon : l’exposition des révoltés », *La Presse*, 29 avril 1874, p. 2–3.

17. Emile Blémont, « Les Impressionnistes », *Le Rappel*, 9 avril 1876, p. 2–3.

18. Jacques, « Menus propos : Salon impressionniste », *L’Homme libre*, 11 avril 1877, p. 2.

19. John Rewald, *Le Post-impressionnisme : de van Gogh à Gauguin*, Paris, Albin Michel, 1961, [New York, Museum of Modern Art, 1956], p. 10.

artistes refusés fondent le Groupe des Artistes Indépendants, ouvert à tous ceux désirant les rejoindre, qui organisent une première exposition en mai 1884²⁰. La Société des Artistes Indépendants, fondée à l'été 1884, a pour dessein de supprimer les jurys, d'abolir les récompenses et d'aider les artistes à présenter leurs œuvres directement au public. Son premier salon ouvre en décembre 1884, présentant notamment les œuvres d'Odilon Redon, Paul Signac, Georges Seurat mais également d'Armand Guillaumin et Émile Schuffenecker, un proche de Paul Gauguin²¹. À partir de 1886, cette société organise des expositions annuelles auxquelles participent les artistes qui créent en dehors de l'académisme, et ont été influencés par l'impressionnisme au cours de leur formation.

Alors que les impressionnistes exposaient essentiellement à Paris, les post-impressionnistes exposent et vendent en Europe. Béatrice Joyeux-Prunel explique cette internationalisation des artistes dans les années 1880 par la difficulté qu'ils éprouvent à se faire une place sur le marché parisien où les impressionnistes monopolisent le statut d'avant-garde en 1885-1886²². L'opportunité d'exposer à l'étranger leur est fournie par la fondation en Belgique, en juin 1884, du Salon des XX dont le but est de promouvoir l'art non conventionnel. Cette association a pour seul programme l'organisation d'expositions annuelles pour lesquelles les vingt membres du groupe, belges ou résidant en Belgique, invitent vingt artistes représentant des tendances jugées nouvelles. Parmi les membres du groupe se trouvent James Ensor, Willy Finch, Théo van Rysselberghe. Ils invitent en février 1887 Camille Pissarro, Berthe Morisot ainsi que Paul Signac et Georges Seurat. En 1894, la Libre Esthétique succède au groupe des XX alors dissout. Notre étude privilégie les événements artistiques français voire parisiens, plus largement relayés par la presse, mais s'intéresse également aux manifestations européennes lorsqu'elles font l'objet d'une couverture médiatique et permettent aux critiques d'évoquer les artistes étudiés.

Les années 1890 sont également marquées par la scission du salon officiel en deux sociétés rivales. En 1890, le comité directeur de la Société des artistes français, en charge de l'organisation du Salon, se divise à propos des récompenses. Se regroupent autour d'Ernest Meissonier des artistes tels que Pierre Puvis de Chavannes, Carolus-Duran, Auguste Rodin mais également Alfred Sisley et Louis Anquetin, favorables à l'abandon des récompenses, ils fondent la Société nationale des beaux-arts et organisent un deuxième Salon dès 1890²³. Pierre Vaisse met en valeur l'importance de l'événement qui témoigne de la fin de « l'ère du grand Salon unique »²⁴, condamné par le nombre excessif des œuvres exposées, et du développement d'expositions restreintes par de petits groupes d'artistes.

Philip Nord note l'abandon, à partir du milieu des années 1880, de la stratégie

20. À la suite de malversations financières commises par les administrateurs, les membres votent, à l'été 1884, la suppression du comité administratif et la fondation de la Société des Artistes Indépendants.

21. John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Albin Michel, 1986, [New York, Museum of Modern Art, 1946], p. 321-327.

22. Béatrice Joyeux-Prunel, « Art moderne et cosmopolitisme à la fin du XIXe siècle : un art sans frontière ? », *Hypothèses*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 192.

23. John Rewald, *Le Post-impressionnisme : de van Gogh à Gauguin*, op. cit., p. 470.

24. Pierre Vaisse, « Salons, Expositions et Sociétés d'artistes en France 1871-1914 », *Saloni Gallerie, Musei e Loro Influenza Sullo Sviluppo Dell'Arte Dei Secoli XIX e XX*, Bologne, C.L.U.E.B., 1979, p. 150.

d'Édouard Manet qui consistait à forcer l'entrée du Salon mais également de celle des impressionnistes qui exposaient ensemble, en tant que groupe, dans un nouveau salon²⁵. Les expositions individuelles se multiplient au détriment du salon officiel mais également du Salon de la Société des Artistes Indépendants, dans les sièges de revues telles que *La Revue indépendante* qui accueille les toiles de Vincent van Gogh en 1887, *La Revue Blanche* où s'organise une exposition de Ker-Xavier Roussel en 1894, les théâtres comme le Théâtre Libre où sont présentées les œuvres de Paul Signac, Georges Seurat et Vincent van Gogh à l'automne 1887, le Théâtre d'Art où sont exposées des tableaux et céramiques de Paul Gauguin en 1891. Le néo-impressionniste Louis Hayet investit quant à lui des commerces inoccupés à partir de 1902. Les galeries privées jouent également un rôle de plus en plus important sur la scène artistique parisienne. Ces galeries deviennent prépondérantes à la fin des années 1880, et nous intéressent particulièrement car elles accueillent les artistes qualifiés de post-impressionnistes. La galerie Boussod & Valadon où travaille Théo van Gogh, la galerie Durand-Ruel ainsi que celle de Georges Petit exposent, dans les années 1890, les anciens impressionnistes. À partir de 1892 la galerie de Paul Durand-Ruel, qui avait soutenu ces derniers, s'ouvre aux salons de la Rose-Croix organisés par Joséphin Péladan et Antoine de la Rochefoucauld. La galerie de Louis-Léon Le Barc de Boutteville accueille, dès son ouverture en 1891, des expositions intitulées « impressionnistes et symbolistes » réunissant les membres des groupes nabi et néo-impressionniste. Ces derniers présentent leurs œuvres également, à partir de 1894, dans la galerie de Léonce Moline alors qu'Ambroise Vollard, qui expose en 1895 puis en 1898 Paul Cézanne, ainsi que Siegfried Bing ouvrent leurs portes aux nabis à partir de 1895. À l'extrême fin du XIX^{ème} siècle la galerie Berheim-Jeune s'ouvre aux œuvres de Xavier-Ker Roussel et de Vincent van Gogh, tandis que Berthe Weill présente les toiles d'Henri Matisse et de Pablo Picasso. À partir de 1903 les néo-impressionnistes exposent enfin dans la galerie d'Eugène Druet.

Le Salon d'Automne, fondé par Frantz Jourdain en 1903, dont l'administration est composée notamment de critiques d'art tels que Louis Vauxcelles, Roger Marx²⁶, a, quant à lui, pour mission d'exposer les artistes novateurs tout en exerçant une sélection plus rigoureuse que celle du salon de la Société des Artistes Indépendants. Notre étude de la réception des mouvements artistiques nés dans le sillage des impressionnistes ou présumés tels et rattachés à l'avant-garde par la critique s'achève avec sa découverte des Fauves au sein de sa troisième édition, en 1905.

La première exposition du groupe impressionniste nous est apparue un point de départ intéressant, intervenant sur la scène parisienne après la proclamation de la Troisième République le 4 septembre 1870, mais également après la Commune de Paris de 1871 dont les représentations ont déjà été analysées par Bertrand Tillier²⁷. L'exposition du

25. Philip Nord, *Les Impressionnistes et la politique : art et démocratie au XIX^{ème} siècle*, Paris, Talandier, 2009, [New York, Routledge, 2000], p. 111.

26. Marie Dollé (dir.), *Quel scandale !*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 71.

27. Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, Révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914) ?*, Paris, Champ Vallon, 2004.

boulevard des Capucines se situe, plus précisément, après l'échec de la tentative de restauration monarchique de l'automne 1873, dû à l'incapacité des monarchistes à s'unir, mais avant le vote de l'amendement Wallon le 30 janvier 1875 qui permet d'officialiser la République en dépersonnalisant le septennat du président ce qui est une première avancée vers l'établissement d'un régime parlementaire. Sa réception s'inscrit ainsi dans le contexte de l'instauration puis de l'enracinement de la République en France, du passage des républicains de l'opposition au gouvernement. Ce contexte a été analysé par Jean-Marie Mayeur dans *Les Débuts de la III^{ème} République 1871-1898*²⁸ en 1973, tandis que Jérôme Grévy s'est intéressé, en 1997, à l'adaptation des républicains aux conditions du gouvernement dans *La République des opportunistes, 1870-1885*²⁹. Les droites bonapartiste et monarchiste connaissent quant à elles un affaiblissement croissant qui les oblige à un repositionnement face à la République ainsi que John Rothney l'a étudié pour le bonapartisme³⁰ alors que l'extrême gauche socialiste comme anarchiste renaît, après la répression de la Commune de Paris, avec l'amnistie de 1880.

L'analyse de la réception des mouvements artistiques qui se développent à la fin des années 1880, permet quant à elle d'appréhender la perception du paysage artistique par le monde politique, de la gestion de l'État par les républicains modérés arrivés au pouvoir à l'accession au gouvernement des radicaux, intransigeants des années 1870. Les républicains modérés doivent faire face à plusieurs contestations du régime lors de la crise boulangiste, de la montée du socialisme étudiée en 1994 par Madeleine Rebérioux dans l'ouvrage de Jacques Droz *Histoire générale du socialisme, de 1875 à 1918*³¹, des attentats anarchistes, et de l'affaire Dreyfus qui favorise le développement des ligues d'extrême droite. Michel Winock a étudié, en 1990, dans *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*³², le nationalisme qui sous-tend la crise boulangiste ainsi que les conflits dreyfusiens. Ces années voient également les développements de la colonisation qui devient un enjeu politique majeur jusque dans l'opinion publique ainsi que l'étudie Raoul Girardet en 2006 dans *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*³³ qu'elle soit perçue comme participant de la restauration de la puissance française ou comme détournant le pays de son véritable objectif : la récupération des provinces perdues. L'analyse de l'anticolonialisme dans sa diversité, en fonction notamment des options politiques, menée par Charles-Robert Ageron en 1973 s'est révélée particulièrement enrichissante pour notre étude³⁴. La question de l'expansion coloniale permet également d'observer le rapport des Français à l'Europe et plus particulièrement à l'Allemagne³⁵. Cette période est aussi caractérisée par la struc-

28. Jean-Marie Mayeur, *Les Débuts de la III^e République 1871-1898*, Paris, Seuil, 1973.

29. Jérôme Grévy, *La République des opportunistes, 1870-1885*, Paris, Perrin, 1998.

30. John Rothney, *Bonapartism after Sedan*, New York, Cornell University Press, 1969.

31. Jacques Droz, *Histoire générale du socialisme, de 1875 à 1918*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

32. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990.

33. Raoul Girardet, *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, Hachette Littératures, 2005.

34. Charles-Robert Ageron, *L'anticolonialisme en France de 1871 à 1914*, Paris, Presses universitaires de France, 1973.

35. Jean Ganiage, *L'Expansion coloniale de la France sous la troisième République (1871-1914)*, Paris, Payot, 1968, p. 161-164.

turation des premiers partis politiques tels le parti radical en juin 1901 étudié par Gérard Baal en 1994³⁶, l'Action libérale populaire en juillet de la même année et la Section française de l'Internationale ouvrière en avril 1905. Des ouvrages tels que *L'histoire des gauches en France*³⁷ dirigé par Jean-Jacques Becker et Gilles Candar en 2004 ainsi que *L'Histoire des droites en France*³⁸ dirigé par Jean-François Sirinelli en 1992 permettent à travers de nombreuses contributions consacrées au rapport à la patrie, aux institutions républicaines, au gouvernement mais également à la religion et l'art d'étudier l'évolution des groupes politiques au cours de la période. L'année 1905 voit enfin la mise en œuvre de la politique anticléricale des radicaux qui conduit au vote de la loi de séparation de l'Église et de l'État le 3 juillet.

À la suite de la découverte des travaux de l'historien Pierre Laborie, levant le voile sur l'opinion publique française au moment du régime de Vichy à travers notamment une analyse très subtile de la presse³⁹, et de l'adaptation d'une telle méthode à l'étude de la réception politique du mouvement Dada à Paris, la presse politique nous est apparue un médium extrêmement pertinent afin de découvrir la perception du paysage artistique par les membres des mouvements politiques en pleine formation.

Le XIX^{ème} siècle voit le triomphe du journal. Dans sa contribution à *La Civilisation du journal* consacrée aux « Usages de la presse au XIX^{ème} siècle », Judith Lyon-Caen rappelle la période d'intenses développements que connaît la presse parisienne entre 1830 et 1914 : ses tirages ainsi que les titres se multiplient, le prix de l'abonnement baisse considérablement et la vente au numéro se développe. Elle présente les hommes de presse face au défi de la conquête d'un lectorat en augmentation grâce aux progrès de l'alphabétisation⁴⁰. L'historienne décrit l'espace des villes comme envahi par le journal qui s'étale sur les murs, dont on crie les titres dans la rue, touchant également ceux qui ne l'achètent pas⁴¹. Elle évoque cette omniprésence du journal comme posant « l'actualité comme objet central de l'intérêt collectif »⁴² : les Français réclament ainsi de pouvoir suivre les différents événements politiques, économiques ou artistiques.

La presse s'inscrivant dans la vie quotidienne des Français, l'achat de tel ou tel titre constitue une affirmation d'appartenance politique⁴³. Philippe Régnier note, dans un article de *La Civilisation du journal* consacré au « Journal militant », la renaissance de ce genre sous la Troisième République⁴⁴. Il constate l'aptitude du journal militant, ouvertement organisé en vue de la défense d'une cause, à instaurer une intense interaction avec ses

36. Gérard Baal, *Histoire du radicalisme*, Paris, La Découverte, 1994.

37. Jean-Jacques Becker et Gilles Candar (dir.), *Histoire des gauches en France : L'héritage du XIX^e siècle*, t. 1, Paris, La Découverte, 2004.

38. Jean-François Sirinelli (dir.), *L'Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, 1992.

39. Pierre Laborie, *L'Opinion française sous Vichy*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

40. Dominique Kalifa, Philippe Regnier, Marie-Eve Therenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 29-31.

41. *Ibid.*, p. 47.

42. *Ibid.*, p. 50.

43. *Ibid.*, p. 49.

44. *Ibid.*, p. 302.

lecteurs. Ces titres, qui entretiennent une correspondance avec leurs abonnés, la publient, posent des questions et sollicitent des réponses, se caractérisent par un « niveau maximal de performativité » ; leur publication est « en elle-même acte militant » : « Le moyen de communication devient ainsi peu à peu une fin, et le rapport entre le groupe ou le parti, d'une part, et, d'autre part, son journal, s'inverse jusqu'à faire de celui-ci la condition préalable et *sine qua non* de celui-là »⁴⁵. Le rôle d'une telle presse qui, en informant et sollicitant ses lecteurs, fabrique ses militants, les encourageant à l'organisation et l'engagement est ainsi primordial dans la vie politique française. Interviewé par un journaliste du *Gaulois*, Émile Zola décrit ainsi, en 1888, le rôle du journalisme jusque dans le domaine de l'art : « Il développe la curiosité publique, si susceptible d'être développée ; il renseigne rapidement, il décuple la vie ; enfin, il répond aux exigences du public. Si l'on énumère ses autres qualités, ce journalisme a créé de nouvelles couches de lecteurs ; la parole ou, si vous préférez, la semence a pénétré rapidement dans les masses profondes ; il a démocratisé l'art, hier encore, le culte exclusif d'une classe d'élite. La puissante publicité dont il dispose a fait pénétrer le livre dans les villes, les vallées, sur les montagnes, partout où il y a trace de créature humaine »⁴⁶. Dans le cadre de cette étude notre choix s'est porté sur le journal militant chaque fois qu'il a été possible mais, par nécessité, particulièrement au début de la période, nous avons élargi nos recherches en direction du journal d'opinion qui, s'il n'invite pas directement ses lecteurs à l'action, affiche pourtant une couleur politique qui guide sa ligne éditoriale.

L'étude de la presse politique, qui n'a pas vocation à discourir sur l'art mais constitue un véritable « miroir quotidien »⁴⁷ présentant une hiérarchie des valeurs, des événements dont elle garde la trace, permet de mettre à jour les réactions des spectateurs politisés dont les articles contiennent en filigrane les empreintes. Timothy James Clark, étudiant les rapports entre Gustave Courbet et le peuple décrit ainsi son utilisation : « À l'image de l'analyste à l'écoute de son patient, ce qui nous intéresse, si nous voulons découvrir le sens de cette masse d'écrits critiques, ce sont les passages où le discours rationnel vacille. Ce qui nous intéresse, ce sont les répétitions obsessionnelles, les hors-sujets répétés, les brusques emportements, c'est-à-dire les moments où la critique devient incompréhensible, fournissant ainsi les clés de sa lecture »⁴⁸. Afin d'étudier la réception de l'avant-garde artistique dans la presse politique il nous a paru nécessaire d'étudier ses manifestations publiques qui intéressent tout particulièrement la presse en ce qu'elles sont des tentatives d'établir un lien avec le spectateur. Ce dernier devient alors un enjeu à la fois pour les artistes et les critiques d'art, enjeu qui prend une dimension politique lorsqu'il s'agit de critiques d'art officiant dans les organes de presse des groupes politiques. Cette étude de

45. *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, op. cit., p. 313-314.

46. Mario Fenouil, « M. Zola et le journalisme », *Le Gaulois*, 22 août 1888, p. 1-2.

47. H.-Th. Deschamps, « La Presse comme document d'histoire de l'opinion : un cas d'application », *Annales du XXXVIe congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, Gand*, Oudenaarde, Sanderus, 1956, p. 311.

48. Timothy James Clark, *Une image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848*, op. cit., p. 38.

la réception des mouvements d'avant-garde dans la presse politique prend ainsi pour point de départ la réception des expositions organisées indépendamment du Salon officiel.

Plutôt que d'arrêter de manière stricte la liste des artistes à suivre, il nous a semblé préférable de nous laisser guider par les seules données dont disposaient leurs contemporains : les groupements divers, plus ou moins cohérents du point de vue esthétique, le temps d'expositions. Constance Naubert-Riser, dans sa contribution, « La critique des années 1890 : impasse méthodologique ou renouvellement des modèles théoriques ? », à *La critique d'art en France 1850-1900*⁴⁹, constate la prise en compte à la fois de la peinture et de ses lieux d'expositions comme un trait récurrent de la critique d'art des années 1890. Il est principalement question de mouvements picturaux bien que la sculpture soit parfois présente dans ces expositions à travers les œuvres d'Edgar Degas ou de Paul Gauguin par exemple, les arts décoratifs sont également évoqués lorsque les critiques s'y intéressent à l'occasion notamment des salons de l'Art nouveau organisés par Siegfried Bing et auxquels les nabis prennent part. L'éclectisme des expositions qui a sollicité la curiosité des critiques a ainsi guidé nos recherches. La littérature est ponctuellement évoquée à la suite des parallèles tissés par les journalistes lorsqu'ils éclairent leur appréciation des mouvements picturaux. Afin de proposer une étude nuancée nous avons, le plus possible, cherché à lire les articles consacrés à l'avant-garde en regard des comptes rendus de Salons proposés par un même journal. Une telle comparaison a permis de préciser les préférences esthétiques des critiques. Ces salons nous ont également conduit à la découverte de références aux artistes considérés comme d'avant-garde à travers des comparaisons, boutades, qui sont parfois de véritables paragraphes.

La réception critique à travers la presse des mouvements artistiques d'avant-garde qui nous intéressent a fait l'objet de nombreuses études des *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*⁵⁰ de Jacques Lethève qui, en 1959, fournit un très riche corpus d'articles qui a servi de base de travail à de nombreux historiens à la récente publication, en 2015, de la thèse de Clément Dessy consacrée aux *Écrivains et les Nabis*⁵¹. Au sein de ces mouvements Manet et les impressionnistes ont fait l'objet d'une étude particulièrement attentive. Celui que la critique perçoit comme le chef de la nouvelle peinture a été étudié par George Heard Hamilton en 1954 dans *Manet and his critics*⁵². Dans le cadre des actes du colloque consacré à *La critique d'art en France 1850-1900*⁵³ tenu en 1989 à l'Université de Clermont-Ferrand, Jean-Paul Bouillon revenait sur la réception de son œuvre à la veille de sa mort, au moment d'une rétrospective organisée à l'École des Beaux-Arts en 1884 soit entre la septième et la huitième exposition du groupe impressionniste. Les impressionnistes ont, pour leur part, fait l'objet de plusieurs anthologies d'articles telles celle de Denys

49. *La Critique d'art en France : 1850-1900*, Saint-Etienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989, p. 193-204.

50. Jacques Lethève, *Les impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959.

51. Clément Dessy, *Les écrivains et les Nabis*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

52. George Heard Hamilton, *Manet and his critics*, New Haven, Yale University Press, 1954.

53. *La Critique d'art en France : 1850-1900, op. cit.*, p. 159-177.

Riout, *Les Écrivains devant l'impressionnisme*⁵⁴, parue en 1989, celle de Serge Fauchereau parue en 1994 *Pour ou contre l'impressionnisme*⁵⁵ dont le *Pour ou contre le fauvisme*⁵⁶ de Philippe Dagen, publié la même année, constitue le pendant, et celle de Dominique Lobstein, *Éloges et critiques de l'impressionnisme*⁵⁷, parue en 2012. Ces anthologies sont cependant bien souvent des recueils d'articles écrits par les critiques passés à la postérité au mépris des critiques d'art alors influents, aujourd'hui oubliés, qui sont pourtant les plumes de nombreux organes politiques et lorsque ces derniers s'y trouvent ils sont trop souvent présentés hors de leur contexte. Plus éclairants sont l'analyse lexicale de cette critique menée par Nicole Dubreuil-Blondin dans le cadre de sa contribution aux actes du colloque *La critique d'art en France 1850-1900*⁵⁸, « Les Métaphores de la critique d'art : le « sale » et le « malade » à l'époque de l'impressionnisme », interprétant une partie des attaques essuyées par les impressionnistes en fonction du rapport à l'hygiène de leurs contemporains, ainsi que le catalogue de l'exposition *The New Painting : Impressionism 1874-1886*⁵⁹ présentée au Fine Arts Museum of San Francisco et à la National Gallery of Art de Washington en 1986. Ce catalogue, dirigé par Charles Moffett, propose une étude de chacune des huit expositions du groupe impressionniste faisant la part belle à leur réception critique. La contribution de Paul Tucker consacrée à la manifestation de 1874 se révèle particulièrement intéressante par sa contextualisation politique des critiques. Étudiant l'impressionnisme à travers ses expositions ce passionnant catalogue a largement guidé la première partie de nos recherches. Dans leur grande majorité ces études ont cependant l'inconvénient de ne pas faire suffisamment la distinction entre les articles émanant de revues artistiques, de la presse populaire relativement neutre et des organes politiques.

Une historiographie principalement anglosaxonne s'est intéressée aux rapports reliant ces artistes au monde politique. Une partie de ces historiens s'est attachée à rapprocher un groupe d'artistes relativement bien identifié d'un groupe politique en particulier. Au sein de ces travaux dominant l'analyse des rapports entre les impressionnistes et les républicains menée par Philip Nord et celle des néo-impressionnistes avec les milieux anarchistes par John Gary Hutton et Robyn Roslak. Avec *Le Moment républicain*⁶⁰, ouvrage d'histoire consacré à la société républicaine conférant une large place à l'étude de la nouvelle peinture, paru en 1995, puis *Les Impressionnistes et la politique*⁶¹ paru en 2000, Philip Nord a exploré les relations entretenues par les impressionnistes avec le monde politique

54. Denys Riout, *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989.

55. Serge Fauchereau, *Pour ou contre l'impressionnisme*, Paris, Somogy, 1994.

56. Philippe Dagen, *Pour ou contre le fauvisme*, Paris, Somogy, 1994.

57. Dominique Lobstein, *Éloges et critiques de l'impressionnisme*, Paris, Éditions Artlys, 2012.

58. Nicole Dubreuil-Blondin, « Les Métaphores de la critique d'art : le « sale » et le « malade » à l'époque de l'impressionnisme », *La critique d'art en France 1850-1900*, Clermont-Ferrand, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989, p. 105–121.

59. Charles Moffett (dir.), *The New Painting : Impressionism 1874-1886*, cat. exp., San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum, 19 avril – 6 juillet 1986, Washington, National Gallery of Art, 17 janvier – 6 avril 1986, San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1986.

60. Philip Nord, *Le Moment républicain : Combats pour la démocratie dans la France du XIX^{ème} siècle*, Paris, Armand Colin, 2003, [Cambridge, Harvard University Press, 1995].

61. Philip Nord, *Les Impressionnistes et la politique : art et démocratie au XIX^{ème} siècle*, op. cit.

mais plus particulièrement avec les milieux républicains. Après avoir inventorié les opinions politiques des artistes⁶², l'historien s'est en effet intéressé à leur sociabilité car sans pour autant être des artistes engagés, ils fréquentaient des hommes impliqués dans la lutte républicaine. Il étudie la façon dont ces derniers, parmi lesquels se trouvaient des critiques d'art, ont imposé une lecture politique de la nouvelle peinture transposant dans la lutte des artistes contre le Salon la confrontation de la République avec ses adversaires⁶³. Alors que Philip Nord considère avant tout les journalistes Armand Silvestre, Philippe Burty, Jules Castagnary, comme des partisans de la nouvelle peinture⁶⁴ il nous a semblé intéressant de les étudier à travers les différents organes politiques dont ils étaient les critiques. De tels témoignages enrichissent la réception de l'impressionnisme dans les milieux républicains mais permettent également de la nuancer car ces derniers officient dans des organes qui se revendiquent de différentes options républicaines. Il nous a en effet paru important de ne pas considérer le camp républicain comme un bloc homogène mais d'étudier les différentes positions qu'il comprend. *Les Impressionnistes et la politique*⁶⁵ est l'occasion, pour l'historien, d'étudier plus en détail le positionnement des impressionnistes, notamment à travers les sujets de leurs œuvres, dans la société républicaine : de leur proximité avec la presse républicaine sous le Second Empire⁶⁶ à leurs tardifs et antagonistes engagements politiques qui accélèrent, selon lui, la dissolution du groupe⁶⁷. À travers son ouvrage *Neo-impressionism and the search for solid ground*, publié en 1994, John Gary Hutton analyse les liens entretenus par les néo-impressionnistes et les anarchistes, insistant sur l'engagement anarchiste des artistes dans le contexte des années 1890 qui voit le gouvernement républicain lutter contre de telles prises de positions⁶⁸. Cette étude très détaillée qui se fonde notamment sur une analyse de la presse anarchiste a très largement enrichi notre compréhension de la perception de l'art par les anarchistes. Notre connaissance des théories anarchistes fut complétée par la lecture de *L'Esthétique anarchiste*⁶⁹ d'André Reszler, parue en 1973, qui étudie le rapport à l'art des différents théoriciens du mouvement. L'ouvrage de Robyn Roslak paru en 2007, intitulé *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, est, quant à lui, une confrontation d'un corpus de paysages néo-impressionnistes aux thèses anarchistes⁷⁰. Dans des essais écrits entre 1965 et 1989, réunis dans *Les Politiques de la vision*, Linda Nochlin replace des artistes tels que Camille Pissarro, Vincent van Gogh, Edgar Degas ou encore Georges Seurat et leurs œuvres dans un contexte politique précis afin d'en éclairer le sens⁷¹ ; une même

62. Philip Nord, *Le Moment républicain : Combats pour la démocratie dans la France du XIXème siècle*, *op. cit.*, p. 186-203.

63. *Ibid.*, p. 208-210.

64. *Ibid.*, p. 182.

65. Philip Nord, *Les Impressionnistes et la politique : art et démocratie au XIXème siècle*, *op. cit.*

66. *Ibid.*, p. 41-49.

67. *Ibid.*, p. 133-158.

68. John Gary Hutton, *Neo-impressionism and the search for solid ground*, Baton Rouge (Louisiane), State University Press, 1994.

69. André Reszler, *L'Esthétique anarchiste*, Paris, Presses universitaires de France, 1973.

70. Robyn Roslak, *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France Painting, Politics and Landscape*, Burlington, Ashgate, 2007.

71. Linda Nochlin, *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIXème siècle*, Nîmes, Éditions

approche est adoptée dans certaines contributions réunies par Mary Tompkins Lewis en 2007 dans *Critical readings in Impressionism and Post-Impressionism*⁷². Les catalogues d'expositions monographiques sont également le support d'analyses des options politiques choisies par un artiste. Jean-Paul Bouillon étudie ainsi en 1994 la proximité de Maurice Denis avec l'Action française⁷³ tandis que Jean-Paul Monery se penche sur l'engagement anarchiste de Maximilien Luce en 2008⁷⁴.

Des chercheurs se sont consacrés, dans une démarche sensiblement différente, à l'étude du rapport à l'art d'un groupe politique défini, recherchant quels artistes ont entamé un dialogue avec lui. Eugenia Herbert en 1961, dans *The Artist and Social Reform*⁷⁵, ainsi que Donald Drew Egbert en 1970 dans *Social Radicalism and the Arts, Western Europe*⁷⁶, se sont intéressés à la perception de l'art par l'extrême gauche consacrant une large place aux idées politiques d'artistes comme Vincent van Gogh, les néo-impressionnistes et les symbolistes. Christophe Prochasson analyse, quant à lui, en 1997, dans *Les intellectuels et le socialisme*⁷⁷, la proximité des écrivains et artistes avec le socialisme qui gagne en influence à la fin du XIX^{ème} siècle. L'historien s'intéresse notamment aux choix esthétiques des socialistes⁷⁸. La récente publication dirigée par Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos, en 2014, des actes du colloque consacré à l'art social en France, tenu à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris en juin 2011, analyse la volonté d'inscription de l'art dans la lutte sociale chez certains théoriciens ou membres du mouvement ouvrier ou du socialisme⁷⁹. À l'autre extrémité de l'échiquier politique, le nationalisme d'extrême droite, qui se développe en France à partir de la fin des années 1880, entre la crise boulangiste et l'affaire Dreyfus, dont la progression est rendu particulièrement visible lors des élections municipales de 1900, intéresse tout particulièrement l'historien Neil McWilliam. L'ouvrage *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*⁸⁰ dont il a dirigé, avec June Hargrove, la publication en 2005, s'attache à définir, selon les mots de Bertrand Tillier, « une « culture visuelle » du nationalisme – une sorte d'envers politique, social et culturel des valeurs républicaines contemporaines »⁸¹. Les contributions analysent le rôle de l'art dans l'émergence du sentiment de nation de la France républicaine mais également la

Jacqueline Chambon, 1995, [New York, Harper & Row, 1989].

72. Mary Tompkins Lewis (dir.), *Critical readings in Impressionism and Post-Impressionism*, Berkeley, University of California Press, 2007.

73. *Maurice Denis*, cat. exp., Lyon, musée des beaux-arts, 29 septembre - 18 décembre 1994, Cologne, Wallraf-Richartz Museum, 22 janvier - 2 avril 1995, Liverpool, Walker art gallery, 21 avril - 18 juin 1995, Amsterdam, Van Gogh museum, 7 juillet - 17 septembre 1995, Paris, Réunion des musées nationaux / Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1994, p. 99-101.

74. *Maximilien Luce : les travaux et les jours*, cat. exp., l'Annonciade, musée de Saint-Tropez, 5 juillet - 13 octobre 2008, Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, 2008, p. 93-96.

75. Eugenia Herbert, *The Artist and Social Reform : France and Belgium, 1885-1898*, New Haven, Yale university press, 1961.

76. Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts, Western Europe*, Londres, Gerald Duckworth & CO LTD., 1970.

77. Christophe Prochasson, *Les intellectuels et le socialisme, XIX^{ème}-XX^{ème} siècle*, Paris, Plon, 1997.

78. *Ibid.*, p. 243-253.

79. Neil McWilliam, *Rêves de bonheur : l'art social et la gauche française (1830-1850)*, *op. cit.*

80. Olivier Dard, Michel Leymarie et Neil McWilliam (dir.), *Le Maurrassisme et la culture. L'Action française : Culture, société, politique (III)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.

81. Bertrand Tillier, « Nationalisme et « culture visuelle » », *Perspective*, 3, 2007, p. 478.

réception par les milieux nationalistes d'œuvres d'art ainsi que les choix esthétiques des doctrinaires de la ligue d'Action française. Un tel ouvrage s'est révélé essentiel pour la compréhension du classicisme des critiques d'art de *L'Action française*. La place accordée à la culture dans cette dernière a également fait l'objet des actes du colloque « Le Maurrassisme et la culture » publié en 2010 sous la direction d'Olivier Dard, Michel Leymarie et Neil McWilliam⁸². Il apparaît que ces recherches consacrées aux rapports entretenus par les artistes et certains mouvements se polarisent autour des partis situés aux deux extrémités du spectre politique au détriment des mouvements politiques incarnant une position médiane.

Les artistes se sont trouvés néanmoins confrontés à l'étendue de l'échiquier politique dans le cadre d'études privilégiant une temporalité plus restreinte, qu'elle soit choisie en fonction d'événements artistiques ou politiques. Ces études, à l'instar de la contribution de Michel Orwicz, « Confrontations et clivages dans les discours critiques du Salon, 1885-1889 », à *La critique d'art en France 1850-1900*, ainsi que celle de Martha Ward, « From Art Criticism to Art News. Journalistic reviewing in Late-nineteenth-Century Paris » à *Art Criticism and its Institutions in 19th Century France*, en 1994, toutes deux influencées par l'analyse de Nicos Hadjinicolaou de la réception de *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix en fonction de la couleur politique des journaux⁸³, s'appuient sur une étude détaillée de la presse. Michel Orwicz a ainsi étudié comment le positionnement idéologique des critiques, en fonction d'une œuvre mais également en fonction de leurs confrères auxquels leur discours se confrontait, a pu structurer la réception de toiles de Pascal Dagnan-Bouveret. L'historien insiste de manière fort éclairante sur l'orientation constante du discours en fonction des prises de paroles antérieures⁸⁴. Martha Ward constate, quant à elle, l'échec d'une telle méthode appliquée à la réception de *Au temps d'harmonie* de Paul Signac en 1895 dans les quatre grands quotidiens de masse, journaux populaires, assez neutres. Ne constatant guère de différences notables entre les journaux de différente obédience politique, elle attribue l'incapacité de la critique à proposer des interprétations intéressantes au caractère routinier de la critique accentuée par l'homogénéisation de la presse dans les années 1890⁸⁵. Dans *Pissarro, neo-impressionism, and the spaces of the avant-garde*, paru en 1996, l'historienne a, par ailleurs, étudié dans le détail les rapports entretenus par le groupe néo-impressionniste avec les autres avant-gardes qu'elles soient artistiques ou politiques⁸⁶. Dans *Fauve Painting : The Making of Cultural Politics*⁸⁷, James D. Herbert analyse, en 1992, les interactions entre les toiles d'Henri Ma-

82. *Le Maurrassisme et la culture. L'Action française : Culture, société, politique (III)*, op. cit.

83. Nicos Hadjinicolaou, « « La Liberté guidant le peuple » de Delacroix devant son premier public », *Actes de la Recherche en Science Sociales*, numéro 28, juin 1979.

84. Michel Orwicz, « Confrontations et clivages dans les discours critiques du Salon, 1885-1889 », *La critique d'art en France 1850-1900*, Clermont-Ferrand, Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989, p. 177-192.

85. Martha Ward, « From Art Criticism to Art News. Journalistic reviewing in Late-nineteenth-Century Paris », *Art Criticism and its Institutions in 19th Century France*, New York, Manchester University Press, 1994, p. 162-181.

86. Martha Ward, *Pissarro, neo-impressionism, and the spaces of the avant-garde*, Chicago, Londres, the University of Chicago press, 1996.

87. James D. Herbert, *Fauve Painting : The Making of Cultural Politics*, New Haven, Londres, Yale

tisse, André Derain et Maurice de Vlaminck et la politique à travers les réactions que ces dernières suscitent par un double héritage, celui de la tradition et de l'impressionnisme. Il étudie comment ces dernières, par leur rencontre avec le public, dans le contexte de développement des thèses nationalistes, prennent un sens nouveau. Richard Thomson propose, dans *La République troublée : Culture visuelle et débat social (1889-1900)*, une confrontation des œuvres d'art avec leur contexte politique et social de création afin certes d'en éclairer le sens mais plus encore de montrer comment les productions artistiques viennent nourrir des débats politiques, économiques ou sociaux à travers leur réception. Sont ainsi abordés à travers l'art les principaux thèmes, l'hygiénisme, l'encadrement des foules, la place de la religion ainsi que l'idée de Revanche qui irriguent les débats publics au temps de la République progressiste⁸⁸. Les travaux de Bertrand Tillier consacrés aux représentations de la Commune de Paris ainsi qu'à la place occupée par les artistes dans l'affaire Dreyfus, fondés notamment sur une analyse de la réception des manifestations artistiques dans la presse ont constitué une considérable source d'informations politiques comme artistiques. *Les Artistes et l'affaire Dreyfus 1898-1908*⁸⁹ est l'étude à la fois de l'engagement des artistes dans l'Affaire, à travers leurs propres modes d'expression, mais également du conditionnement de leur réception par l'actualité. Dans une temporalité élargie jusqu'à la première guerre mondiale, au sein de *La Commune de Paris, Révolution sans images ?*, l'historien étudie notamment la manière dont le souvenir de la Commune a influencé la réception critique du groupe impressionniste de la même manière qu'elle influençait la perception de la gauche politique⁹⁰. Cette analyse lexicale des articles de presse consacrés aux impressionnistes nous a cependant semblé avoir l'inconvénient d'être réalisée à partir de textes extraits d'anthologies et donc hors de leur contexte de publication original.

Les orientations définies par Jean-Paul Bouillon dans son article intitulé « La critique d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle : nouvel aperçu des problèmes »⁹¹, paru dans la revue *Quarante-huit/Quatorze* en 1993, ainsi que des études littéraires récentes consacrées à la critique d'art ont conforté notre volonté d'éviter les intermédiaires pour étudier la critique d'art directement à sa place, à l'aide de sondages effectués dans les organes de presse des différents mouvements politiques⁹². Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, dans un article intitulé « Autopsie d'un décès. La critique dans la presse quotidienne de 1836 à 1891 » insiste sur l'importance d'aborder la critique littéraire dans son cadre premier car son environnement lui confère un sens bien particulier, permettant de saisir à la fois l'espace qu'elle occupe au sein du journal, ainsi que les différentes formes qu'elle prend : « La critique littéraire dans le quotidien entre ainsi en résonance avec des

University Press, 1992.

88. Richard Thomson, *La République troublée : Culture visuelle et débat social (1889-1900)*, Paris, Les presses du réel, 2008, [New Haven, Yale University press, 2004].

89. Bertrand Tillier, *Les Artistes et l'affaire Dreyfus 1898-1908*, Paris, Champ Vallon, 2009.

90. Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, Révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914) ?*, op. cit., p. 364-372.

91. Jean-Paul Bouillon, « La critique d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle : nouvel aperçu des problèmes », *Quarante-huit/Quatorze*, 5, 1993, p. 32-43.

92. Laurence Van Nuij, *La Critique littéraire communiste en Belgique : Le Drapeau Rouge et De Rode Vaan (1944-1956)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012.

textes divers. Leur juxtaposition construit un univers culturel, dans lequel la littérature n'est qu'une pièce parmi d'autres »⁹³. Étudier la critique hors du médium au sein duquel elle a été conçue prive l'historien de nombreuses informations qui se révèlent cruciales lors de son étude dans un certain contexte politique.

En l'absence d'étude consacrée aux rapports entretenus par les mouvements artistiques d'avant-garde avec le monde politique sur le temps long des trente premières années de la Troisième République, l'analyse de la réception de l'avant-garde dans la presse politique, de l'impressionnisme au fauvisme, nous a paru pertinente. Au delà de la confrontation de la notion d'avant-garde à son interprétation par les journalistes politiques, l'enjeu de cette thèse est l'analyse, la plus détaillée et la plus précise possible, sans prétendre à l'exhaustivité, des réactions politisées de la presse, suscitées par les productions artistiques de ces artistes qui tous, ne serait-ce que par leur participation à des expositions considérées comme indépendantes vis-à-vis des Beaux-Arts, manifestent une certaine rupture avec une certaine tradition. Grâce à la lecture de ces critiques sur leur support et en fonction de l'appartenance politique de celui-ci nous avons pu percevoir comment l'art se trouve engagé, avec le consentement de l'artiste ou à son corps défendant, au sein de polémiques politiques. La confrontation de deux types de réceptions, celles de l'impressionnisme et du post-impressionnisme, a également permis de mettre à jour des évolutions, des ruptures mais également des persistances dans le rapport à l'art des critiques. Par leur comparaison les deux études s'éclairent mutuellement, permettant d'observer l'évolution des mouvances politiques, la trajectoire de certains critiques. Il nous semble également que cette étude contribue à l'enrichissement des connaissances concernant la période post-impressionniste. Les groupes artistiques exposant dans les deux dernières décennies du siècle sont en effet, exception faite des néo-impressionnistes, moins étudiés que l'impressionnisme, le fauvisme ou le cubisme, ne serait-ce qu'à travers leur rapport au monde politique, et la perception de leurs œuvres dans la société. La violence du scandale suscité par les œuvres des Fauves au Salon d'Automne de 1905 nous semble, enfin, à nuancer au regard de la réception des productions artistiques de certains de ces artistes.

L'établissement de notre corpus de recherche a nécessité une connaissance très précise du paysage politique pour la période allant de 1874 à 1905. Il convenait en effet d'étudier très attentivement la scène politique française dans sa diversité, alors extrêmement mouvante, afin d'identifier année après année les différents groupes politiques dans leurs nuances et suivre leur évolution tout au long de ces trente années jusqu'à la formation de véritables partis. Deux tableaux présentés en annexes rendent compte des mouvements politiques distingués⁹⁴, les deux tomes de l'ouvrage de Pierre Lévêque, *Histoire des forces politiques en France*⁹⁵, ont été déterminants dans ces choix. En l'absence de structure par-

93. Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, « Autopsie d'un décès. La critique dans la presse quotidienne de 1836 à 1891 », *Romantisme Revue du Dix-neuvième siècle*, 121, 2003, p. 9-22.

94. Voir Annexe C page 647.

95. Pierre Lévêque, *Histoire des forces politiques en France, 1789-1880*, t. 1, Paris, Armand Colin, 1992,

tisane claire nous nous sommes intéressée aux groupes formés à l'Assemblée nationale, au sein desquels siègent les députés des différentes formations, tout en ayant conscience que ces groupes sont rarement fermés, n'empêchant pas, pour la plupart, une double adhésion.

Seule une étude très précise pouvait permettre d'identifier ensuite les journaux les plus révélateurs de la doctrine de chaque groupe, année après année, afin d'obtenir le suivi le plus méticuleux possible de la réception des mouvements d'avant-garde. Cette attribution a été permise par *L'Histoire générale de la presse française*⁹⁶ et *La Civilisation du journal*⁹⁷. Les titres de ces journaux, uniquement parisiens, sont indiqués dans les tableaux se trouvant en annexe⁹⁸. Certes chaque journal entretient un lien différent avec le groupe politique dont il exprime les idées, qu'il soit l'organe officiel du mouvement, celui d'un de ses députés, que ses directeurs choisissent simplement d'exprimer leurs sympathies personnelles ou idéologiques à travers leurs premiers-Paris, mais ce lien est, dans la mesure du possible, caractérisé tout au long de notre étude. Nous précisons en outre – chaque fois que nous disposons de l'information – le public visé par les journaux, qui oriente le style et le sujet des articles. Cette donnée qui doit être prise en compte dans une analyse de la réception critique en fonction de l'orientation politique mais également de l'appartenance sociale des directeurs, journalistes et lecteurs nous conduit vers une histoire du goût qui éclaire notre analyse. L'ouvrage *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France*⁹⁹ d'Adeline Daumard, paru en 1987, a ainsi considérablement enrichi notre étude de la réception de l'impressionnisme dans la presse républicaine modérée et orléaniste.

Il s'est agi ensuite d'établir une grille de lecture permettant le dépouillement de ces journaux. Cette grille est définie par les différents événements artistiques qui jalonnent le développement de ces mouvements d'avant-garde et sont susceptibles d'avoir suscité l'intérêt de leurs contemporains et de la presse : expositions, ventes, parutions d'ouvrages, prises de position des artistes... Cette grille est également constituée par les événements politiques notables qui suscitent la réaction des journaux d'opinion. Ces derniers rendent sensible l'idéologie du groupe auquel ils se rattachent et permettent d'en vérifier l'adéquation ou de nuancer certaines positions, mais également d'observer les parallèles que les journalistes établissent entre événements artistiques et politiques, de comprendre leurs allusions à l'actualité, et de fournir enfin un point de comparaison facilitant une étude lexicale de la critique au sein d'un organe. Les journaux sont ensuite dépouillés en effectuant des sondages grâce à la chronologie établie qui est présentée en annexe¹⁰⁰. Ces sondages permettent d'étudier et de mettre en relation les différentes réactions de chaque groupe politique aux manifestations artistiques des avant-gardes. Dans son article « Leurres et

Pierre Lévêque, *Histoire des forces politiques en France, 1880-1940*, t. 2, Paris, Armand Colin, 1994.

96. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, sous la dir. de Jacques Godechat, Pierre Guiral et Fernand Terrou, t. III, Paris, Presses universitaires de France, 1972.

97. *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, *op. cit.*

98. Voir Annexe C page 647.

99. Adeline Daumard, *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France*, Paris, Le Grand Livre du Mois, 2000, 1987.

100. Voir Annexe D page 651.

incertitudes : lire la presse du XIX^{ème} siècle » au sein de *1836 : L'An I de l'ère médiatique : Analyse littéraire et historique de La Presse de Émile de Girardin*¹⁰¹, paru en 2001, Marie-Françoise Melmoux-Montaubin dispense de précieux conseils aux chercheurs se plongeant dans la presse et insiste sur l'importance d'en avoir une lecture relativement suivie : « Lieu privilégié de la connivence auteur-lecteur, la répétition joue comme signe de reconnaissance et par-delà la diversité du quotidien compose jour après jour une unité ; d'une manière assez semblable, le stéréotype (qu'il soit structurel, comme l'indique la récurrence d'un même plan dans les diverses chroniques dramatiques par exemple ou bien encore lexical, marqué par le retour des mêmes expressions ou formules aux mêmes places) a pour ambition de créer une communauté entre l'auteur et son lecteur, ainsi qu'entre les différents lecteurs d'un même organe »¹⁰². Notre base de donnée compte ainsi plus de quatre mille références d'articles pour l'ensemble de la période, politique et arts confondus. Elles sont réparties entre plus de mille articles consacrés à la politique et plus de trois mille consacrés à l'art. Afin d'avoir la meilleure vision possible de la place occupée par l'art dans ces différents journaux nous avons relevé les titres de chaque compte rendu de salon sans pour autant en recopier le contenu. Nous avons procédé de la sorte pour certains événements politiques. Enfin lorsque cela ne nous a pas semblé nécessaire nous n'avons pas recopié les articles dans leur intégralité. Ainsi nous avons travaillé à partir d'un corpus effectif de plus de mille neuf cent articles relatifs à l'art partiellement ou entièrement recopiés. Parmi ces derniers nous disposons de plus de six cents articles pour la période impressionniste de 1874 à 1886 et de plus de mille deux cents pour la période post-impressionniste de 1887 à 1905¹⁰³.

Il est important de noter que notre corpus a été enrichi, pour la première partie de notre étude, de celui préexistant constitué sous la direction de Ruth Berson pour le catalogue de l'exposition *The New Painting : Impressionism 1874-1886*¹⁰⁴. Ce corpus d'articles issus de la presse artistique comme politique classés par exposition du groupe impressionniste a constitué pour nous, après avoir prélevé les articles émanant de journaux d'opinion, une première base de travail. Il nous a ensuite permis des comparaisons avec les articles dépouillés. Il apportait la multiplication des points de vue tandis que les articles issus des sondages nous offraient une cohérence et un suivi particulièrement appréciable des événements. L'absence d'un tel corpus préexistant pour l'ensemble de la période post-impressionniste crée un certain déséquilibre, les articles collectés par Ruth Berson devant être retranchés, ce que permet notre base de donnée, afin de comparer quantitativement les réceptions des deux périodes. Certes des anthologies existent pour certains mouvements ou artistes mais il nous a semblé préférable de les laisser de côté afin de ne pas créer une disparité artificielle entre les différents artistes au sein de la deuxième période.

101. Marie-Eve Therenty et Alain Vaillant, *1836 : L'An I de l'ère médiatique : Analyse littéraire et historique de La Presse de Emile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001, p. 327-334.

102. *Ibid.*, p. 334.

103. Une partie de notre corpus, les neuf cent soixante-seize articles cités, est présentée en annexes. Voir Annexe E page 677.

104. Ruth Berson, *The New Painting : Impressionism 1874-1886. Documentation volume 1. Reviews*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996.

Au sein de notre corpus se pose enfin la question de l'identité des auteurs des articles. L'anonymat semble impliquer une solidarité entre le journaliste et la rédaction¹⁰⁵, le journaliste exprimant non sa propre voix mais celle de l'organe ou plus largement de l'opinion publique¹⁰⁶. Nous avons essayé de percer le mystère de plusieurs pseudonymes avec plus ou moins de réussite, à l'aide du *Dictionnaire des Pseudonymes* de Georges d'Heylli¹⁰⁷, des index des pseudonymes des annuaires de la presse d'Émile Mermet¹⁰⁸ puis d'Henri Avenel¹⁰⁹. Enfin certains critiques écrivant également dans des revues artistiques ou passés à la postérité bénéficient d'une historiographie plus ou moins dense qui nous informe parfois sur leurs opinions politiques. Le récent *Dictionnaire de la critique d'art à Paris 1890-1969*¹¹⁰ de Claude Schvalberg, paru en 2014, nous a livré de nombreuses informations sur ces derniers. Dans le cas de ces critiques dont la signature peut être l'affirmation de vues personnelles dont la rédaction n'est guère solidaire, il nous a fallu être particulièrement prudente et nuancée et nous interroger sur la cohérence de telles ou telles déclarations avec la ligne éditoriale du journal. Or, l'amitié qui unit, dans bien des cas, les directeurs politiques des organes et leurs critiques confirme la pertinence d'une étude parallèle des articles de tête largement consacrés à la politique et des rubriques artistiques. Notre étude se fonde néanmoins plus largement sur les articles rédigés par des critiques anonymes ou aujourd'hui oubliés, qu'ils soient critiques artistiques, dramatiques ou littéraires, parfois députés de la formation dont se revendique leur médium ou bien leurs directeurs politiques s'emparant de l'art comme sujet d'actualité; ils constituent les forces vives de la critique de la presse politique. Face à la découverte de nombreux critiques, à la suite des enquêtes que nous avons menées à leur endroit il nous a semblé intéressant de les réunir au sein d'un dictionnaire des critiques de la presse politique¹¹¹. Ces journalistes produisent principalement trois types d'articles. Les articles politiques qu'ils soient simples nouvelles ou premier-Paris éclairent le contexte politique dans lequel s'inscrivent les œuvres des artistes mais également leurs critiques. Les articles de critique d'art, véritables salons ou chroniques, nous renseignent sur la perception de l'art par ces critiques. Enfin les premier-Paris grâce auxquels le critique ou le directeur du journal projette parfois l'art dans l'actualité politique, économique ou sociale la plus brûlante révèlent l'intrication de l'art et de la politique. C'est cette confrontation dans un même

105. H.-Th. Deschamps, « La Presse comme document d'histoire de l'opinion : un cas d'application », *op. cit.*, p. 314-315.

106. Frédéric Lambert (dir.), *Figures de l'anonymat : Médias et société*, Paris, L'Harmattan, 2001.

107. Georges d'Heylli, *Dictionnaire des Pseudonymes*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, [Paris, Dentu & Cie, 1887].

108. Emile Mermet, *Annuaire de la presse française 1880*, Paris, Chez l'auteur, 1880, Emile Mermet, *Annuaire de la presse française 1885*, Paris, Chez l'auteur, 1885, Emile Mermet (dir.), *Annuaire de la presse française 1888*, Paris, Chez l'auteur, 1888.

109. Henri Avenel (dir.), *Annuaire de la presse française et du monde politique*, Paris, Maison Quantin, 1889, Henri Avenel (dir.), *Annuaire de la presse française et du monde politique*, Paris, Maison Quantin, 1890, Henri Avenel (dir.), *Annuaire de la presse française et du monde politique*, Paris, Ernest Flammarion, 1900.

110. Claude Schvalberg (dir.), *Dictionnaire de la critique d'art à Paris 1890-1969*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

111. Voir Annexe B page 567.

corpus qui confère aux textes, dont certains ont déjà été étudiés, un nouvel éclairage.

La première partie de cette étude est consacrée à la réception du groupe impressionniste dans le contexte d'enracinement de la Troisième République entre 1874 et 1886. Perçu comme un facteur de désordre artistique mais également social, à travers les rapports qui lui sont prêtés avec le régime, dans la presse antirépublicaine, bonapartiste, monarchiste mais également anarchiste et socialiste, l'impressionnisme et les artistes qui lui sont rattachés semblent incarner, un temps, l'idéal compagnon de lutte des républicains dans leur conquête du pouvoir. L'arrivée au gouvernement des républicains modérés à partir de 1879, accentue les disparités entre les différentes tendances du camp républicain révélant l'incapacité de l'esthétique impressionniste à incarner la République modérée marquée par un goût bourgeois partagé entre républicanisme et influence aristocratique. Une deuxième partie est dédiée à l'analyse de la réception des mouvements post-impressionnistes dans le contexte de la République progressiste puis radicale de 1886 à 1905. Cette étude révèle la capacité de la critique d'art, dans les journaux d'opinion, à intégrer les principaux enjeux de la période, permettant des prises de positions politiques. L'idéologie traditionaliste sert ainsi de cadre, pour la droite antirépublicaine comme pour les républicains conservateurs, à l'analyse des œuvres d'art, et plus particulièrement de celles qu'ils perçoivent comme d'avant-garde, au cours des différentes crises que connaît le régime. Si les critiques de la gauche républicaine comme révolutionnaire se font les défenseurs de l'avant-garde face à leurs confrères des journaux adverses, leurs réactions diffèrent en fonction des groupes politiques et artistiques. Alors que le symbolisme stimule les réflexions des radicaux, socialistes et anarchistes s'interrogent sur la portée politique de l'art et un possible ralliement de l'avant-garde artistique. Si les anarchistes dialoguent avec les néo-impressionnistes, les socialistes, qui travaillent alors à l'organisation de leur parti, cherchent dans l'avant-garde l'expression artistique d'un progrès irrépressible.

Chapitre 1

Période impressionniste (1874-1886) : L'apparition de l'impressionnisme et l'enracinement de la République

Partie 1 : L'impressionnisme comme perturbateur de l'ordre établi : L'impressionnisme et la Ré- publique à travers la presse antirépubli- caine

1 Art et politique dans la presse antirépublicaine

1.1 Les métaphores politiques

Francis Haskell évoque dans « L'art et le langage de la politique »¹¹² la politisation générale de la vie à la suite de la Révolution française. Cette politisation touche particulièrement la vie artistique à travers la critique. Les historiens de la presse constatent, en effet, une dissémination du politique dans toute la surface du journal. Rappelant, dans sa contribution à *La Civilisation du journal*, l'omniprésence de la politique dans la presse du XIX^{ème} siècle, Thomas Bouchet cite l'ouvrage de Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant *L'An I de l'ère médiatique*¹¹³ : « le politique devient le paradigme de la représentation. Tout est politique : les débats législatifs, les débats judiciaires, les chroniques, les faits divers, la littérature, la publicité même »¹¹⁴. Dès le deuxième quart du XIX^{ème} siècle les

112. Francis Haskell, « L'Art et le langage de la politique », *Le Débat*, 44, mars 1987, p. 106–115.

113. Marie-Eve Therenty et Alain Vaillant, *1836 : L'An I de l'ère médiatique : Analyse littéraire et historique de La Presse de Emile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001.

114. Dominique Kalifa, Philippe Regnier, Marie-Eve Therenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 893.

liens entre l'art et la politique sont rendus visibles à travers des métaphores politiques qui contaminent le discours sur l'art. Francis Haskell note les dangers de ces métaphores qui « se mettent bien souvent à vivre de leur vie propre, d'une vie qui se détache de plus en plus des sujets qu'à l'origine elles étaient destinées à éclairer »¹¹⁵. Se développant souvent au préjudice de l'objet d'art et radicalisant sa réception, elles ne témoignent pas tant, selon Pierre Vaisse, de la politisation de la vie artistique elle-même que « de la façon dont elle a été perçue au cours du XIX^{ème} siècle »¹¹⁶. Elles ont, selon lui, contribué à forger une vision manichéenne de « l'opposition absolue entre la bonne peinture, celle qui s'inscrit dans la voie royale de la modernité, et la mauvaise, officielle, académique ou bourgeoise »¹¹⁷. L'étude de ces métaphores nécessite, afin d'être pertinente, l'analyse approfondie du contexte dans lequel elles se développent. Il est pour cela primordial de prendre en compte les organes de presse qui hébergent ces critiques ainsi que l'idéologie des mouvements politiques auxquels ces organes sont associés. Dépasant le statut de simples formules au service du scandale, elles deviennent le reflet d'un discours politique qui se développe au sein même de la critique d'art et est suscité par l'art lui-même.

La lecture des comptes rendus de Salons contemporains des premières expositions du groupe impressionniste parus dans les organes de presse des groupes bonapartistes¹¹⁸ et légitimistes¹¹⁹ révèle de nombreuses métaphores politiques. Est ainsi constatée, au moment de la mise en place du régime parlementaire, une porosité, au sein de ces organes, entre vie politique et vie artistique. Le Salon est alors comparé à l'Assemblée nationale qui occupe tous les esprits entre 1874 et 1879. Le critique Albert Wolff¹²⁰ assimile l'ouverture du Salon de 1874 à celle de la Chambre des députés pour le bonapartiste *Gaulois*¹²¹ : « L'Exposition de Paris ouvrira demain et celle de Versailles le 12 mai. Déjà messieurs les députés vernissent leurs discours »¹²². Le critique d'art file la métaphore dans le premier paragraphe de son article en présentant les députés des différents mouvements politiques élus lors des élections du 8 février 1871 comme des artistes exposant leurs œuvres qui

115. Francis Haskell, « L'Art et le langage de la politique », *op. cit.*, p. 112.

116. Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 27.

117. *Ibid.*, p. 27-28.

118. Après la chute de l'Empire, les bonapartistes se trouvent divisés en légitimistes cléricaux tels Adolphe et Paul Cassagnac, autoritaires à l'instar de Rouher dont la direction est mal acceptée, grands bourgeois libéraux comme Émile Ollivier et partisans d'un bonapartisme social. Le bonapartisme se réorganise néanmoins à partir de 1872 dans le groupe parlementaire de l'Appel au Peuple. Avec la mort de l'empereur en 1873, apparaît un nouveau prétendant : le prince impérial Napoléon-Louis. Frédéric Bluche, *Le Bonapartisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 104-106.

119. Partisans du comte de Chambord, les légitimistes s'organisent, après la défaite de l'Empire, sous l'impulsion du marquis de Dreux-Brézé. Composé principalement de nobles et de membres du clergé mais également de notables, le parti légitimiste condamne l'ordre fondé sur les principes de 1789 et se fait le défenseur de la restauration monarchique et de la religion catholique. Stéphane Rials, *Le Légitimisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

120. Voir dictionnaire (annexe B, p. 644).

121. Fondé en 1868 par Edmond Tarbé des Sablons et Henri Pène, le *Gaulois* est le premier journal à se mettre au service de l'ancien empereur dès août 1871. Indépendant d'Eugène Rouher, ce quotidien qui prêche un bonapartisme tempéré et relativement libéral s'adresse à la bonne société. John Rothney, *Bonapartism after Sedan*, New York, Cornell University Press, 1969, p. 73-74. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, sous la dir. de Jacques Godechat, Pierre Guiral et Fernand Terrou, t. III, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 200.

122. Albert Wolff, « Gazette de Paris : Avant le Salon », *Le Gaulois*, 1^{er} mai 1874, p. 1.

annoncent leurs attachements politiques :

« une page énorme intitulée : *les Questions institutionnelles*, et signée : de Broglie; un portrait en pied du comte de Chambord, par M. Lucien Brun; une autre grande toile représentant les princes d'Orléans, par M. le comte d'Haussonville; une statue équestre de Napoléon IV, par M. Gavini, et une douzaine de républiques de tous les calibres : à l'huile, en plâtre, et même en marbre, signées des artistes aimés qui ont nom : Adolphe Thiers (de l'Académie); Léon Gambetta (du café Procope), et Edmond Adam (du Comptoir d'Escompte) »¹²³.

L'Assemblée très conservatrice élue en 1871 a certes renoncé à la restauration monarchique après l'échec de l'union des orléanistes¹²⁴ et des légitimistes à l'automne 1873, néanmoins la question du régime n'est alors pas résolue. Dans ce contexte, Albert Wolff, critique d'art dont Gustave Toudouze note la discrétion politique¹²⁵, profite du Salon pour présenter les forces politiques en présence au moment de la définition de la République. Le chroniqueur du *Gaulois* Émile Blavet¹²⁶ rappelle, quant à lui, dans son compte rendu du Salon de 1875 ce contexte de mise en place du régime. Le salon devient pour ce bonapartiste le lieu d'un appel à la mobilisation de sa famille politique :

« Ce qui distingue les choix du jury pour l'année 1875, c'est l'éclectisme, c'est-à-dire le parti-pris d'être agréable à tout le monde et ne mécontenter personne. [...] Ce système a du bon en politique; il sauvegarde le présent et prépare l'avenir. En art il favorise la médiocrité et fait du chemin vicinal de la décadence une route impériale... pardon ! Nationale »¹²⁷.

Outre jouer sur les mots et rappeler la chute de l'Empire, à travers cette critique de l'attribution des médailles par le jury du Salon, Émile Blavet fait également référence à l'alliance des orléanistes et des républicains modérés afin de fonder un régime libéral et parlementaire. En effet, la remontée des bonapartistes lors des élections législatives partielles à partir de 1873 encourage orléanistes et républicains modérés à se rapprocher

123. Albert Wolff, « Gazette de Paris : Avant le Salon », *op. cit.*

124. Dans les années 1870, les orléanistes se divisent en deux courants, le centre droit qui réunit les fidèles du comte de Paris et le centre gauche des libéraux conservateurs prêts à accepter une République conservatrice. Les orléanistes ont néanmoins en commun leur appartenance sociale, ce sont des propriétaires, des hommes d'affaires, des hauts fonctionnaires. Ils croient également au respect d'un ordre fondé sur la propriété, la liberté d'entreprise et la prépondérance des élites. Pierre Lévêque, *Histoire des forces politiques en France, 1789-1880*, t. 1, Paris, Armand Colin, 1992, p. 252-257.

125. « Son abstention des discussions ardentes de la politique fait qu'il peut traverser les camps les plus opposés sans froisser nulle part par sa présence; dans ses relations on compte les réactionnaires les plus endurcis et les républicains les plus avancés ». Gustave Toudouze, *Albert Wolff : histoire d'un chroniqueur parisien*, Paris, V. Havard, 1883, p. 376.

126. Voir dictionnaire (annexe B, p. 581)..

127. Emile Blavet, « Les médaillés du Salon », *Le Gaulois*, 27 mai 1875, p. 1.

et à adopter des institutions républicaines¹²⁸. Ce compte rendu de Salon révèle le constat amer fait par un bonapartiste de l'efficacité de cette alliance réalisée au détriment de son groupe politique. Ce journaliste apparaît particulièrement concerné par l'unité du clan bonapartiste dans ses chroniques politiques appelant, lors des élections d'octobre 1877 pour le renouvellement de la Chambre des députés, à la mobilisation afin de mettre en échec les républicains¹²⁹.

Pierre Vaisse note cette métamorphose du Salon en Chambre des députés : « les contemporains, et les historiens de l'art à leur suite, ont vu le problème des Salons, et imaginé les solutions à travers le modèle de la démocratie parlementaire, c'est-à-dire à travers la question du droit de vote, dont on connaît l'importance dans la France du XIX^{ème} siècle, comme si le jury avait été une Chambre des députés, et les artistes les citoyens d'une République des arts »¹³⁰. Néanmoins, cette assimilation ne semble pas être, métaphore superficielle, une simple transposition du langage parlementaire sur l'institution du Salon. L'art surgit également dans des articles narrants cette vie parlementaire tumultueuse. Le journaliste politique Jules Billault, commentateur des débats de l'Assemblée nationale pour le *Gaulois*, intitule son article du 19 mai 1875 consacré à la nomination des sénateurs inamovibles par l'Assemblée nationale : « Le Sénat des Refusés »¹³¹. Le journaliste choisit d'emprunter à la vie artistique son vocabulaire pour évoquer cette nomination problématique, rapprochant ainsi les sénateurs des artistes refusés par le jury du Salon de 1863. Le bonapartiste note par ailleurs les ambiguïtés de la nouvelle Constitution dans cet article qui jouxte le salon de son confrère Émile Blavet. C'est, en effet, lors de crises, lorsque la vie politique, par son agitation, déborde la place que la presse lui attribue en temps normal, que les acteurs artistiques et politiques apparaissent particulièrement mêlés. Ainsi le salonnier de la *Gazette de France*¹³², Simon Boubée¹³³, dans son compte rendu de Salon du 25 juin 1877, déplore l'invasion du quotidien par l'actualité politique : « Voici bien des jours que les débats parlementaires envahissent les gazettes. Les humbles chroniqueurs ont dû faire place nette aux magnifiques discours de M. le duc de Broglie... et aux onomatopées féroces des fougueux représentants »¹³⁴. Ce conservateur évoque la crise du 16 mai 1877 à la suite de la démission du ministère de Jules Simon. La Chambre des députés¹³⁵ refuse la confiance au ministère de Broglie et, après son ajournement par Patrice de Mac Mahon, le renverse le 18 juin. Dans son salon, Simon Boubée met en scène

128. L'amendement Wallon du 30 janvier 1875 installe la République et les lois constitutionnelles du 25 février 1875 établissent le régime parlementaire.

129. « Que les conservateurs imitent cette discipline [celle des républicains] et prennent exemple sur cette union ». Emile Blavet, « Aux Urnes », *Le Gaulois*, 15 octobre 1877, p. 1

130. Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, op. cit., p. 27.

131. Jules Billault, « Le Sénat des Refusés », *Le Gaulois*, 19 mai 1875, p. 1.

132. Quotidien légitimiste modéré, *La Gazette de France* est dirigée par Gustave Janicot à partir de 1861 et jusqu'à sa mort en 1910. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, op. cit., p. 182.

133. Voir dictionnaire (annexe B, p. 584).

134. S. B., « Salon de 1877 », *La Gazette de France*, 25 juin 1877, p. 1.

135. Les élections législatives de 1876 ont été caractérisées par le succès des républicains sur les conservateurs. Stéphane Rials présente le légitimisme comme anéanti dans le cadre parlementaire. Stéphane Rials, *Le Légitimisme*, op. cit.

la dissolution de la Chambre des députés décidée par Patrice de Mac Mahon, avec l'accord du Sénat, le 25 juin 1877 : « Le Salon est dissout et l'Assemblée va fermer. Les tableaux vont chercher des suffragants et les députés démocrates des acheteurs »¹³⁶. Jouant avec humour sur cette assimilation, le journaliste semble convaincu que l'issue de la crise sera favorable aux conservateurs. Pourtant, lors du renouvellement de la Chambre en octobre 1877, les républicains conservent la majorité. Le 15 décembre 1877 Patrice de Mac Mahon annonce sa soumission, entérinant la prépondérance du parlement. Il apparaît à travers la lecture de ces articles rédigés par différents types de journalistes – critiques d'art, journalistes politiques, chroniqueurs – qu'à ce moment de ruptures, où la vie parlementaire s'organise, le monde artistique parisien se voit affublé de références politiques, mais des métaphores artistiques colorent également la vie politique dévoilant la porosité de ces deux mondes au sein des organes de presse des différents mouvements politiques.

1.2 La critique de la République

La critique d'art et plus particulièrement les comptes rendus de Salons se transforment en tribunes politiques où les adversaires du nouveau régime expriment leurs craintes vis-à-vis de la République. Les légitimistes ultras¹³⁷ lisent dans les œuvres exposées au Salon l'état déplorable de la société française des années 1870. En effet, le critique d'art de l'*Union*¹³⁸ Léonce Dubosc de Pesquidoux¹³⁹ ne peut oublier le contexte politique alors qu'il rédige ses salons. La plupart de ses articles commencent par un rappel de la situation politique, telle l'introduction de son premier compte rendu du Salon de 1876 :

« Jamais, je crois, un Salon ne s'est ouvert sous des auspices moins rians, et jamais la situation ne prêta moins aux sereines jouissances de l'art. Nous avons presque l'air de victimes parées qui se récréent un moment avant de marcher au sacrifice. Les événements, poussés dans une sorte d'engrenage fatal, se déroulent avec une force irrésistible, et semblent gros des plus lugubres conclusions. Nous ne devons point désespérer de l'avenir parce que le désespoir ne sied ni au lutteur ni au chrétien ; mais il est constant que l'espérance devient une vertu de plus en plus surnaturelle »¹⁴⁰.

136. S. B., « Salon de 1877 », *op. cit.*

137. Les légitimistes ultras, par opposition aux légitimistes modérés, témoignent d'un attachement extrêmement fort au comte de Chambord qu'ils soutiennent dans son refus du drapeau tricolore. Une partie de ces légitimistes les plus intransigeants sont appelés les cheveu-légers en référence à l'impasse où ils se réunissent à Versailles.

138. Organe officieux du Comte de Chambord, l'*Union* est contrôlée par le comte de Blacas et le marquis de Dreux-Brézé qui animent le parti légitimiste. Dirigée par Pierre-Sébastien Laurentie puis son fils Sébastien Laurentie à partir d'août 1875, elle reste inconditionnellement fidèle au comte de Chambord et disparaît en septembre 1883 après sa mort. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 182.

139. Voir dictionnaire (annexe B, p. 596).

140. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1876 (1er article) », *L'Union*, 4 mai 1876, p. 3–4.

Ce légitimiste déplore l'échec des monarchistes lors des élections législatives de 1876, il appelle néanmoins au combat et au rassemblement du groupe légitimiste se faisant l'écho du rédacteur en chef du quotidien¹⁴¹. Refusant d'abdiquer face à la mise en place du régime parlementaire, Léonce Dubosc de Pesquidoux lie l'art au contexte politique dans lequel il est produit : « Dans les jardins d'Armide¹⁴³ où nous allons rêver, est-il possible de ne point songer à la mêlée et à ceux qui combattent ? »¹⁴⁴ Considérant qu'en tant qu'écrivain il a un rôle à jouer dans la société de son époque il affirme, jusque dans sa synthèse consacrée à l'exposition universelle de 1878, cette volonté d'étudier l'art à travers le prisme de ses convictions politiques et religieuses : « Convaincu que l'écrivain a charge d'âmes et doit apporter son contingent, si modeste qu'il soit, dans la grande lutte des idées qui divise notre temps et prépare l'avenir, j'ai nettement affirmé ma foi religieuse et politique »¹⁴⁵. Il défend ainsi la pratique d'une critique d'art légitimiste¹⁴⁶ et catholique et recherche au Salon les symptômes de l'effondrement de la société française causé par l'installation de la Troisième République. Si dans un premier temps, lors du Salon de 1874, le critique ne formule que des craintes, cette toute jeune république ne semblant pas avoir eu de véritable influence sur le monde des arts – « On est surtout étonné que l'art ne porte pas plus profondément l'empreinte des effroyables coups qui ont frappé notre patrie »¹⁴⁷ – il met en garde dès 1877 contre le désordre qui règne dans la société et commence à imprégner la vie artistique :

« L'état d'anarchie maintes fois signalé à cette même place et manifeste depuis de longues années s'accroît chaque jour. L'art, dont le rôle historique se borne communément à refléter les mœurs publiques, rappelle en ce moment les nôtres avec exactitude. La confusion n'est pas moindre dans l'école que dans la nation »¹⁴⁸.

Léonce Dubosc de Pesquidoux rédige en effet cet article dans le contexte de la crise de mai 1877 que le rédacteur en chef de l'*Union* considère comme le résultat de « deux années de politique révolutionnaire »¹⁴⁹. Le critique s'inquiète de la disparition des traditions et des maîtres au Salon, la seule direction qu'il croit distinguer étant le développement de

141. « La République est victorieuse, cela n'est pas douteux ; mais le champ du combat reste ouvert, et celui d'entre nous qui, devant l'ennemi devenu plus menaçant, mais non pas encore maître de toutes les positions qu'il attaque, laisserait tomber ses armes par lassitude ou par dégoût, serait coupable du crime de désertion ». H. de Mayol de Lupé, « Paris, 26 février 1876 », *L'Union*, 27 février 1876, p. 1

143. Le critique compare l'art aux jardins dans lesquels la magicienne essaie de retenir Renaud dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse.

144. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1874 (Premier article) », *L'Union*, 6 mai 1874, p. 3.

145. Jean Clément Léonce Dubosc de Pesquidoux, *Art au dix-neuvième siècle. L'Art dans les deux mondes. Peinture et sculpture (1878)*, Paris, Plon et cie, 1881, p. 23-24.

146. Dans plusieurs articles le critique écrit directement au nom du quotidien : « L'*Union* a montré maintes fois qu'elle savait louer le bien sur le terrain des arts autant que sur les autres, toutes les fois qu'elle le rencontrait » Dubosc de Pesquidoux, « Sur la nouvelle organisation des Beaux-Arts », *L'Union*, 27 juin 1874, p. 1-2.

147. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1874 (Premier article) », *op. cit.*

148. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1877 (10e article) », *L'Union*, 3 juin 1877, p. 3.

149. H. de Mayol de Lupé, « Paris, 17 mai », *L'Union*, 18 mai 1877, p. 1.

la peinture de paysage. Le légitimiste établit alors un parallèle entre l'artiste et l'homme politique qu'il met sur le même plan, tous deux reflètent l'état du pays mais n'en sont pas les seuls responsables :

« Les artistes, comme les politiques, reproduisent exactement l'état de la nation. Un peuple désagrégé ne saurait avoir une École ni un Parlement compacts. Si toute nation a le gouvernement qu'elle mérite, on peut dire également qu'elle a toujours des mandataires et des artistes à son image ; et quand l'anarchie règne dans l'une et l'autre de ces sphères, elle ne doit s'en prendre qu'à sa propre folie »¹⁵⁰.

Ainsi, ce critique légitimiste fait peser sur la nation tout entière la responsabilité des crises politiques qui rejaillissent sur l'art. Dénonçant l'influence néfaste de la République sur les artistes, Léonce Dubosc de Pesquidoux affirme le rôle primordial que joue l'art au sein de la société mais également face à l'étranger. L'art doit être, selon lui, un soutien, un facteur de cohésion dans la France post-révolutionnaire. Il reconnaît à l'art la capacité d'être un refuge en cette période politiquement troublée : « Au milieu des agitations et des tristesses de la politique, on éprouve, à se réfugier dans le domaine de l'art, la même impression qu'un voyageur harassé ressent à se reposer dans un bosquet frais et ombré »¹⁵¹. Le légitimiste ne considère pas pour autant l'art comme un simple lieu de recueillement, il l'investit d'un rôle politique actif. Son salon de 1876 est l'occasion de définir la place de l'art dans le relèvement du pays :

« Nos artistes paraissent voir que la France traverse des heures décisives et que chacun de nous lui doit l'appui de son dévouement et le contingent de sa pensée. Beaucoup d'entre eux ont compris que l'art est une Parole au service des nobles causes, et destinée à réaliser [...] le beau pour le Bien et en l'honneur du Vrai ! »¹⁵²

Influencé par la philosophie de Victor Cousin¹⁵³, ce légitimiste encourage un art qui par sa beauté idéale suscite chez le spectateur des sentiments moraux et religieux qui élèvent son âme vers Dieu. Cet art ne doit pas, chez Victor Cousin, être mis directement au service de la religion et de la patrie, ce qui, diminuant sa liberté, en diminuerait la force, mais doit être uni à elles dans la volonté de transmettre la beauté idéale que le philosophe considère comme une manifestation de Dieu¹⁵⁴. L'art que le critique appelle de ses vœux doit en

150. Dubosc de Pesquidoux, « Sur la nouvelle organisation des Beaux-Arts », *op. cit.*

151. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1874 (Premier article) », *op. cit.*

152. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1876 (1er article) », *op. cit.*

153. Victor Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, 1853.

154. « En revendiquant l'indépendance, la dignité propre et la fin particulière de l'art, nous n'entendons pas le séparer de la religion, de la morale, de la patrie. L'art puise ses inspirations à ces sources profondes, comme à la source toujours ouverte de la nature. Mais il n'en est pas moins vrai que l'art, l'État, la religion, sont des puissances qui ont chacune leur monde à part et leurs effets propres ; elles se prêtent un concours

effet prendre sa source dans la nation sans pour autant lui être assujéti¹⁵⁵ : « L'art, pour être véritablement populaire et vivant, doit, comme toutes les grandes choses de la vie, se relier à la trame de nos destinées éternelles et temporelles »¹⁵⁶.

2 L'impressionnisme et la République selon les organes de la droite antirépublicaine

2.1 Les impressionnistes, rejetons de la République

2.1.1 La médiocrité de l'art républicain

Les critiques des organes légitimistes accusent la République, régime démocratique, de favoriser un art jugé médiocre car émanant du peuple. À la suite du remplacement de Charles Blanc à la direction des Beaux-Arts par Philippe de Chennevières en 1873, Simon Boubée affirme, dans la *Gazette de France*, son mépris pour les démocrates, personnifiés par l'ancien directeur, dont les décisions ne peuvent conduire qu'à la « médiocrité républicaine »¹⁵⁷. Les démocrates sont, selon lui, incapables d'agir indépendamment de leur groupe politique : « Nous ne prétendons pas, du reste, qu'un démocrate ne puisse s'entendre en administration et être compétent en matière d'art ; mais nous affirmons que ses opinions influent toujours de la façon la plus déplorable sur sa manière d'agir »¹⁵⁸. Il les accuse de favoriser les artistes médiocres qui sont les seuls à profiter de la démocratie :

« ladite démocratie ne compte pas d'adeptes plus ardents et plus acharnés que les fruits secs de toutes branches de l'art. [...] L'antipathie des fruits secs pour les gouvernements aristocratiques, et les sympathies des hommes de talent pour ce même gouvernement, doivent éclairer les bonnes gens qui pourraient encore se faire illusion sur l'influence de la démocratie au point de vue des beaux-arts »¹⁵⁹.

Léonce Dubosc de Pesquidoux dresse également un portrait peu flatteur de l'artiste républicain : « L'empressement avec lequel les artistes vont aux Idoles du moment et flattent

mutuel ; elles ne doivent point se mettre au service l'une de l'autre. Dès que l'une d'elles s'écarte de sa fin, elle s'égaré et se dégrade. L'art se met-il aveuglément aux ordres de la religion et de la patrie ? Pour vouloir lui être utile, il ne leur sert plus à rien. En perdant sa liberté, il perd son charme et son empire ». Victor Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, *op. cit.*, p. 198.

155. La vision extrêmement politique de l'art de ce légitimiste est révélée par un article de Joseph Noulens consacré à sa collection personnelle. Le fondateur de la *Revue d'Aquitaine* note que c'est « par un sentiment patriotique » que les artistes étrangers en sont pratiquement proscrits, privilégiant ainsi les « belles et bonnes œuvres émanant du génie national ». Joseph Noulens, « Beaux-Arts : Collection de M. L. Dubosc de Pesquidoux », *Revue d'Aquitaine* 7, 1862, p. 522.

156. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1876 (1er article) », *op. cit.*

157. Simon Boubée, « La Nouvelle direction des Beaux-Arts », *La Gazette de France*, 2 janvier 1874, p. 2.

158. *Ibid.*

159. *Ibid.*

les goûts désordonnés de la foule prouve médiocrement en faveur de l'indépendance et de la dignité de leurs principes »¹⁶⁰. Il peint un artiste frivole, à la remorque du parti républicain, complaisant vis-à-vis de la foule, ne cherchant que la célébrité et la fortune¹⁶¹. Ce portrait de l'artiste démocrate par des critiques légitimistes rejoint celui du parlementaire républicain tel qu'il commence à être fixé par les intellectuels conservateurs. Dans le chapitre de *l'Histoire des droites en France* consacré à la figure du parlementaire, Jean Estèbe dégage les trois principales caractéristiques que lui attribue la droite monarchiste : « la grossièreté du provincial, l'inaptitude du déclassé et la corruption du vénal »¹⁶². L'historien note l'origine modeste du personnel républicain de l'Assemblée nationale par rapport aux grands bourgeois ou nobles qui représentent la droite conservatrice. Ces républicains font partie des « couches nouvelles » annoncées par Léon Gambetta lors de son discours de Grenoble du 26 septembre 1872. Jean Estèbe explique que cette « nouvelle distribution des atouts sociaux sépare le pouvoir politique de la richesse et du prestige »¹⁶³. Cette mainmise sur le pouvoir par des plébéiens constitue un scandale pour de nombreux conservateurs qui ont « toujours associé, dans l'encadrement naturel des masses, pouvoir et fortune »¹⁶⁴. Ces déclassés ne peuvent, selon les légitimistes, qu'avilir l'art comme la politique.

2.1.2 La dissolution des valeurs traditionnelles

Les critiques des organes antirépublicains voient les raisons de la médiocrité des œuvres d'art produites en République dans la dissolution des valeurs traditionnelles. Les salons légitimistes de Léonce Dubosc de Pesquidoux opposent les bienfaits de la monarchie aux dégâts engendrés par la République. Le critique rappelle le temps où la monarchie permettait à l'art de se développer, asseyant la suprématie de la France en Europe : « Nous avions un abri séculaire, à l'ombre duquel fleurissaient tous les arts, achevant de couronner la France et d'en faire la reine des nations de l'Europe »¹⁶⁵. Il oppose à cette France royaliste millénaire ce qu'il considère comme les errements républicains : « il nous a plu de quitter cet abri pour nous lancer en des aventures¹⁶⁷ dont le dernier mot pourrait bien être la ruine de l'art et de la France »¹⁶⁸. Dans le chapitre de *L'Histoire des droites en France* consacré à la patrie, Pierre Barral rappelle que « durant un millénaire, la solidarité des Français entre eux s'était confondue avec leur fidélité envers la monarchie »¹⁶⁹.

160. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1880 », *L'Union*, 15 mai 1880, p. 2-3.

161. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1874 (Premier article) », *op. cit.*

162. Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France : sensibilités*, t. 3, Paris, Gallimard, 1992, p. 321, 353.

163. *Ibid.*, p. 327.

164. *Ibid.*

165. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1874 (Premier article) », *op. cit.*

167. Ces « aventures » qui conduisent à la destruction de l'art évoquent la politique des républicains comme en témoigne un premier-Paris de *l'Union* au moment des élections sénatoriales de janvier 1876 : « Infatigables défenseurs de la Monarchie française, qui résume à nos yeux tous les grands intérêts nationaux, nous n'aurons d'autre souci que d'aider constamment notre pays à sortir de la voie des expédients et des aventures ». *ibid.*

168. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1874 (Premier article) », *op. cit.*

169. *Histoire des droites en France : sensibilités, op. cit.*, p. 102.

L'instauration de la République est donc perçue par les légitimistes comme un facteur de désordre, de désunion de la société¹⁷⁰. Ainsi Léonce Dubosc de Pesquidoux présente la monarchie comme facteur d'union des artistes entre eux mais également des artistes avec la nation :

« Autrefois, pendant les deux siècles dont on propose l'exemple à nos efforts, il y avait chez tous les artistes un fond commun d'idées, de principes, de traditions et de visées qui rendaient leur association facile et très féconde. [...] Croyants en Dieu, dévoués au Roi, acquis à un certain idéal que chacun acceptait et s'efforçait d'atteindre, telle était l'immense généralité des artistes, qui ressemblaient d'ailleurs à l'immense généralité de la nation »¹⁷¹.

Le critique présente les artistes de l'Ancien Régime unis dans la recherche d'un même idéal qu'ils poursuivaient à l'aide des mêmes règles et des mêmes critères. Cependant la Révolution puis la République ont introduit la division au sein de la société et du monde artistique qui la reflète :

« Chez nos artistes, les divisions portent non-seulement sur les grands intérêts religieux et politiques, point d'appui qui doit soutenir tout le reste, et branle horriblement, livré aux plus effroyables cahots, mais aussi sur tous les intérêts et toutes les idées qui concernent leur profession. Le domaine des artistes n'est pas moins agité que le domaine des parlementaires »¹⁷².

Cette présentation de l'état passé et actuel du monde artistique s'inscrit dans une réflexion du critique concernant l'organisation des Beaux-Arts qui a selon lui besoin, dans ces temps troublés, d'une direction ferme. Le critique établit ainsi un parallèle avec la politique pour justifier une mesure qui touche au monde artistique, de même qu'il trouve dans l'art la confirmation de la supériorité du régime monarchique. Ce critique légitimiste considère l'art et la politique comme inextricablement liés¹⁷³ ainsi qu'il l'explique dans *L'Art au dix-neuvième siècle. L'Art dans les deux mondes. Peinture et sculpture (1878)* : « l'art n'est qu'un instrument au service de la vérité, et la critique d'art une forme de cet

170. Pierre Barral cite à l'appui un extrait de *La Réforme intellectuelle et morale* d'Ernest Renan : « À toute nationalité correspond une dynastie en laquelle s'incarnent le génie et les intérêts de la nation ; une conscience nationale n'est fixe et ferme que quand elle a contracté un mariage indissoluble avec une famille qui s'engage par contrat à n'avoir aucun intérêt distinct de la nation. Jamais cette identification ne fut aussi parfaite qu'entre la Maison Capétienne et la France » . *Histoire des droites en France : sensibilités, op. cit.*, p. 103.

171. Dubosc de Pesquidoux, « Sur la nouvelle organisation des Beaux-Arts », *op. cit.*

172. *Ibid.*

173. Dubosc de Pesquidoux profite de la revue des toiles militaires pour louer les traditions de la France monarchique et rappeler « ces temps où la sève française, si fortement nourrie et réglée par la monarchie, produisait des merveilles qui étonnaient l'Europe.[...] C'était la Royauté qui avait façonné les corps et les intelligences dont les prouesses glorifièrent la France. Toutes les traditions qui nous valurent la victoire sortaient de la France monarchique ». Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1874 (Quatrième article) : Peintres militaires », *L'Union*, 20 mai 1874, p. 3.

instrument »¹⁷⁴. L'art, comme la société, a selon lui besoin des valeurs aristocratiques d'élection et d'idéal :

« Quand comprendrons-nous que l'art, comme la société et plus que la société, a besoin de choix, d'élégance, de distinction et d'idéal, et que la tentative qui s'efforce de le plier aux vulgaires instincts risque de le détruire ? L'art vit par l'aristocratie sous ses diverses formes, la démocratie le tue. Appliquer à l'art le système de nivellement et d'égalitarisme, qui est la folie la plus prononcée de notre temps, c'est préparer sa ruine. La – vile – multitude, si désastreuse en politique, est mortelle dans l'art »¹⁷⁵.

Cette sentence transformant la République en fossoyeur de l'art se retrouve sous la plume de Simon Boubée dans ses salons de 1879¹⁷⁶ puis de 1881 : « La démocratie est la mort de l'art »¹⁷⁷.

2.1.3 La littérature naturaliste : « une littérature de vidangeur »

La crainte d'un abaissement de l'art s'amplifie lorsque paraît en 1877 l'*Assommoir* d'Émile Zola qui est perçu par les critiques légitimistes comme l'expression directe de la République. L'écrivain et critique dramatique de *L'Union*, ami de Léonce de Dubosc de Pesquidoux, Daniel Bernard¹⁷⁸ craint une République dont les gouvernants seraient pareils aux personnages de ce roman :

« des enfants pervertis, incapables de résister à une passion honteuse, tous livrés à l'alcoolisme, ignorants du bien et susceptibles de commettre les crimes les plus abjects ? Est-ce là un panégyrique de la vraie République, de celle qui nous attend ? [...] Si grâce aux égarements du suffrage universel, nos maîtres de l'avenir ressemblent aux héros de l'*Assommoir*, il faut convenir que nous avons raison de trembler et que tomber entre les griffes de pareilles brutes serait la pire des destinées »¹⁷⁹.

Cette lecture semble justifier la haine du critique contre la démocratie. Dans le chapitre de l'*Histoire des droites en France* consacré à la classe ouvrière, Yves Lequin note le changement qui s'opère dans la représentation de celle-ci qui, de population écartée de la vie de la Cité au temps du suffrage censitaire, devient avec le suffrage universel, instauré en 1848, « un peuple assuré de ses droits, qu'on ne peut plus politiquement mettre sous

174. Jean Clément Léonce Dubosc de Pesquidoux, *Art au dix-neuvième siècle. L'Art dans les deux mondes. Peinture et sculpture (1878)*, op. cit., p. 23-24.

175. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1877 », *L'Union*, 3 mai 1877, p. 3.

176. « Le républicanisme est le plus mortel ennemi de l'art » . S. B., « Salon de 1879 V », *La Gazette de France*, 30 juin 1879, p. 1-2

177. Simon Boubée, « Le Salon de 1881 », *La Gazette de France*, 23 juin 1881, p. 1.

178. Voir dictionnaire (annexe B, p. 581).

179. Daniel Bernard, « Variétés : L'*Assommoir* par M. Emile Zola », *L'Union*, 13 avril 1877, p. 3.

tutelle »¹⁸⁰. Il s'agit, pour les conservateurs, de contenir cette expression politique. Ce changement semble s'accélérer avec l'instauration de la République et plus encore en octobre 1876 lorsque le premier congrès syndicaliste se réunit à Paris rendant visible la réorganisation du mouvement ouvrier après la répression de la Commune. Sébastien Laurentie achève ainsi le compte rendu de ce congrès dans *L'Union* :

« Nous assistons, en ce moment, à la déclaration de guerre. Elle se produit dans des conditions et avec un appareil qui témoignent d'une résolution et d'une confiance propres à inspirer aux tenants de la République, y compris les radicaux politiques, les plus sérieuses inquiétudes. Mais avec eux l'ordre social est menacé, et ce sont eux qui auront armé ses ennemis »¹⁸¹.

Le directeur de l'*Union* reproche aux républicains d'avoir encouragé les ouvriers qui préparent « l'avènement de la « République démocratique et sociale » »¹⁸² qui menace même la démocratie républicaine. La classe ouvrière apparaît alors comme un enjeu entre les républicains, les leaders d'un socialisme renaissant et la droite conservatrice. L'article de Daniel Bernard consacré à *L'Assommoir* témoigne de la nostalgie de relations sociales jugées harmonieuses qu'éprouve la droite légitimiste et catholique :

« Nous, qui n'avons pas pour le gouvernement républicain les mêmes tendresses que M. Zola, nous ne tenons pas le peuple en aussi grand mépris qu'il le fait ; nous le défendons contre les radicaux qui le calomnient, quand ils ne le flattent pas grossièrement. Non, les ouvriers, en général, ne ressemblent pas à ces épouvantables coquins que vous nous montrez ; ils ont des instincts meilleurs que vous ne dites »¹⁸³.

La volonté des légitimistes de détourner le peuple des républicains et des socialistes est tout à fait perceptible. Victor Fournel¹⁸⁴ dénonce également, dans la *Gazette de France*, la bassesse des romans d'Émile Zola, Jules Vallès et Joris Karl Huysmans, émanations de la démocratie au même titre que le grossier député républicain Guillaume Margues qui osa prononcer à la Chambre le mot de Cambronne :

« La République, – naturaliste, et très naturaliste, quoi qu'en ait dit M. Zola en un jour de bouderie, – produit les fleurs de l'*Assommoir*, de *Jacques Vingtras*, des *Sœurs Vatard*, qui s'épanouissent triomphalement dans la bourbe du ruisseau démocratique, et tandis que le roman instruit les populations par

180. *Histoire des droites en France : sensibilités, op. cit.*, p. 474.

181. Sébastien Laurentie, « Sans titre », *L'Union*, 10 octobre 1876, p. 1–2.

182. *Ibid.*

183. Daniel Bernard, « Variétés : L'*Assommoir* par M. Emile Zola », *op. cit.*

184. Voir dictionnaire (annexe B, p. 605).

la voix de M. Zola et de ses disciples, l'écho de la Chambre répond par la voix de M. Margue¹⁸⁶ »¹⁸⁷.

Les romans naturalistes présentent la même nocivité pour la société que la politique des républicains. Dans *Paris et ses ruines en mai 1871*, Victor Fournel met, en effet, en garde contre la manipulation du peuple par les intellectuels révolutionnaires. Il use également de le topique de la boue pour dénoncer le nouveau pouvoir de ce peuple¹⁸⁸. Les romans d'Émile Zola, à l'instar des toiles de Gustave Courbet dont le critique rappelle l'implication dans la Commune dans *Les artistes français contemporains : peintres – sculpteurs*, participent de cette corruption du goût du public dont le critique craint les conséquences politiques :

« Le triomphe de Courbet et celui de M. Zola se tiennent ; l'un et l'autre proviennent d'un certain abaissement des idées et des mœurs. [...] il était naturel que l'homme qui se faisait gloire d'avoir créé la démagogie dans la peinture versât dans la démagogie politique et que, après avoir déboulonné tant de choses, il finît par déboulonner la colonne »¹⁸⁹.

Dans l'*Union*, le conseiller général du Morbihan, Georges de Cadoudal¹⁹⁰, considère également les romans d'Émile Zola, ainsi que ce qu'il nomme la peinture naturaliste, comme l'expression de la démocratie :

« La littérature infecte et brutale dont il est l'expression, qu'il maxime dans sa critique après l'avoir pratiquée dans ses romans, occupe à cette heure le haut du pavé. Il a déjà des disciples qui le dépassent dans la peinture « naturaliste » de l'ordure. [...] La souveraineté du nombre a enfin trouvé sa forme d'art : elle a enfanté une littérature de vidangeur »¹⁹¹.

Le régime des déclassés ne peut, selon les légitimistes, qu'engendrer un art de « l'ordure ». Les considérations de Georges de Cadoudal font écho au mépris de la souveraineté du peuple

186. Cet avocat, fils de notaire, député de 1876 à 1886, illustre parfaitement la démocratisation progressive du personnel politique déplorée par les monarchistes. *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1789 à 1889, op. cit.*, p. 269.

187. Victor Fournel, « Variétés : Le Roman naturaliste et communal », *La Gazette de France*, 17 juin 1879, p. 3.

188. « La royauté de la borne et du ruisseau, l'éruption de la boue, l'explosion d'un volcan d'ordures, l'Hôtel de Ville envahi par un gouvernement de drôles, de pillards et d'assassins, qui avaient mis la main sur le pouvoir comme ils la mettraient sur nos poches, la lie la plus hideuse remontant de toutes parts à la surface, Paris devenu la succursale de Belleville, la proie de Mazas et de la Salpêtrière, c'en était trop, et ce dernier coup nous achevait ! » Victor Fournel, *Paris et ses ruines en mai 1871*, Paris, H. Charpentier, 1872, p. V.

189. Victor Fournel, *Les artistes français contemporains : peintres – sculpteurs*, Tours, A. Mame et fils, 1884, p. 368.

190. Voir dictionnaire (annexe B, p. 586).

191. G. De Cadoudal, « La République et la littérature », *L'Union*, 23 mai 1879, p. 3.

exprimé par Léonce Dubosc de Pesquidoux dans ses salons dès 1874. Ce dernier ironisait en effet à propos du principe parlementaire :

« depuis notre émancipation, le peuple étant souverain, le troupeau doit mener les bergers. [...] Suivons, s'il vous plaît, les traces sacrées du peuple et accomplissons ses volontés : plions-nous même, s'il le faut, à ses faiblesses ; respectons ses préjugés ; caressons ses folies : d'autant plus qu'en vérité, pour ce qui nous concerne, nous ne nous en trouvons pas plus mal. On accusait nos ancêtres de vivre des misères du peuple : à coup sûr, ils n'en vivaient pas mieux que nous de ses félicités »¹⁹².

Dépassant son cynisme, l'article de Georges de Cadoudal révèle une certaine peur de ce peuple souverain. En effet, le mouvement ouvrier commence à se réorganiser après la défaite des conservateurs de 1876 : le congrès syndicaliste de 1876 est suivi du congrès ouvrier de Lyon de 1878. Un parti ouvrier est fondé à la suite du congrès de Marseille d'octobre 1879 contre lequel le directeur de l'*Union* Sébastien Laurentie met en garde : « L'anarchie révolutionnaire et socialiste fait chaque jour de nouveaux progrès, et nous sommes témoins d'un mouvement démocratique analogue à celui qui aboutit, il y a huit ans, à l'explosion de la Commune »¹⁹³. Cet art médiocre dénué d'idéal, expression de la démocratie qui offre le pouvoir au peuple trahit également, selon les critiques légitimistes, la montée du péril ouvrier.

2.1.4 Du réalisme à l'impressionnisme : des « Girondins » aux « Jacobins de l'impressionnisme »

Prenant pour point de départ la littérature réaliste, fille de la République, les critiques légitimistes regardent du côté de la peinture. Daniel Bernard trouve dans l'impressionnisme un pendant, encore plus violent, au naturalisme d'Émile Zola :

« Les réalistes qui ne sont plus que des Girondins auxquels ont succédé les Jacobins de l'impressionnisme, veulent que la nature ne soit point arrangée ; ils défendent de grouper des bois, de faire couler des rivières, d'assembler des monuments (comme Poussin, par exemple), et ils peignent un chou solitaire ou un navet mélancolique ; c'est on ne peut plus attendrissant »¹⁹⁴.

Le champ lexical de la révolution vient au secours du critique afin de révéler la collusion de l'avant-garde artistique avec l'avant-garde politique qui toutes deux conduisent le pays à l'anarchie. Il présente les républicains comme les héritiers des révolutionnaires de 1789, qui ont laissé se développer des doctrines politiques et esthétiques qui les dépassent et

192. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1874 (Premier article) », *op. cit.*

193. Sébastien Laurentie, « sans titre », *L'Union*, 21 octobre 1879, p. 1.

194. Daniel Bernard, « Variétés : L'Assommoir par M. Emile Zola », *op. cit.*

détruisent la société. Le reproche formulé par le critique à l'encontre des peintres, qui organisent en avril 1877 leur troisième exposition, à l'occasion de laquelle ils acceptent, pour la première fois, le nom d'impressionnistes, est celui d'une représentation trop littérale d'une nature qui n'est pas embellie. Selon le légitimiste, l'impressionnisme est proche du procédé photographique qu'il considère comme « le plus abêtissant, le plus inerte de tous »¹⁹⁵. Aucun compte rendu d'expositions du groupe impressionniste ne paraît dans l'*Union* avant 1882; néanmoins la lecture de *L'Art au dix-neuvième siècle. L'Art dans les deux mondes. Peinture et sculpture (1878)* de Léonce Dubosc de Pesquidoux offre un aperçu des reproches que les critiques de l'organe des légitimistes ultras adressent aux peintres réalistes et *a fortiori* aux impressionnistes. Le critique proclame la supériorité de l'imagination sur la nature qu'elle doit arranger, modeler pour la transformer en art¹⁹⁶. Ces tenants d'une vision idéaliste et divine de la nature ne peuvent accepter ce qu'ils considèrent comme l'imitation répétitive d'une nature jugée monotone et vulgaire. Le mois suivant, Léonce Dubosc de Pesquidoux s'empare également du champ lexical de la révolution dans son salon afin de rendre compte des progrès de l'impressionnisme sur la scène artistique :

« L'impressionnalisme, ce malandrin du Réalisme, qui, sous une étiquette vague, cache des projets aussi barbares que son nom, a su très bien pénétrer au Salon, non content de triompher sur le trottoir, et il menace d'en prendre le haut bout. L'impressionnalisme est, à proprement parler, le jacobinisme de l'art, étalant, comme l'autre, sa carmagnole, et l'opposant insolemment au frac mondain et à l'habit d'académie »¹⁹⁷.

Les impressionnistes, opposés presque socialement à l'aristocratie, sont donc présentés par les critiques légitimistes comme des jacobins, synonymes, en cette fin de XIX^{ème} siècle, d'ardents démocrates qui utilisent la violence pour imposer leurs idées¹⁹⁸. Ce même qualificatif est employé, une semaine plus tard, par le rédacteur en chef de l'*Union* pour évoquer les républicains emmenés par Léon Gambetta à la suite de son apostrophe au gouvernement de Jules Simon du 4 mai 1877 proclamant la lutte contre l'emprise de l'Église sur la société : « Nous n'avons pas coutume de désertir le champ de bataille, et nous regardons avec dédain ces jacobins dégénérés, aussi ardents à l'insulte que timides à

195. Daniel Bernard, « Variétés : L'*Assommoir* par M. Emile Zola », *op. cit.*

196. « Les réalistes reprochent aux classiques de faire éternellement le même paysage : les classiques n'ont-ils pas quelque droit de retourner le grief contre leurs adversaires et de le porter au passif de leur système?... En résumé, l'imagination humaine n'est-elle pas plus riche, plus variée, plus féconde que la nature même, puisqu'elle intervertit, modifie, agrandit à son gré la nature, et ne saurait-elle, par conséquent, transformer indéfiniment ses produits et ses types ? » Jean Clément Léonce Dubosc de Pesquidoux, *Art au dix-neuvième siècle. L'Art dans les deux mondes. Peinture et sculpture (1878)*, *op. cit.*, p. 187.

197. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1877 », *op. cit.*

198. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, tome IX, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866, p. 869.

l'action »¹⁹⁹. Les critiques légitimistes dénoncent bien l'impressionnisme comme rejeton de la démocratie elle-même issue de la Révolution :

« La démocratie, le radicalisme, l'intransigeance nous débordent. Ils dominent au Salon comme au Parlement ou dans la rue. Nous avons un art fait sur le modèle de notre société, où le plat, le laid, le grossier, l'horrible, l'ignoble coudoient le beau, le noble et le gracieux, non seulement en se mettant sur le même pied, mais en prétendant supplanter leurs voisins et proclamant hautement cette espérance »²⁰⁰.

Léonce Dubosc de Pesquidoux oppose la laideur de l'art impressionniste et de la démocratie à la beauté des vestiges de l'Ancien Régime. Il présente l'impressionnisme qui détruit l'art comme une conséquence directe de l'instauration de la République qui détruit la société :

« Tant que le jacobinisme politique sera maître chez nous, on verra le jacobinisme artistique marcher ardemment sur ses traces. Or, l'un et l'autre, qui manifestent l'intention de refaire le monde et de l'orner de splendeurs inconnues, conduisent irrémissiblement aux ténèbres, à la destruction et au chaos »²⁰¹.

Sont directement associés à l'impressionnisme, qui fait son apparition sur la scène artistique, les maux imputables à la République qui menacent la France : « comme si tout était pour le mieux dans le meilleur des mondes, comme si le radical, le Prussien et le phylloxera²⁰³ n'étendaient pas à la fois sur nous leurs pattes velues, brutales ou impalpables »²⁰⁴. La peur des légitimistes est sensible dans ce compte rendu de Salon. Le critique craint le parti républicain qui se structure²⁰⁵. Il se montre également inquiet vis-à-vis de la Prusse. En effet, les légitimistes considèrent qu'Otto von Bismarck soutient la République car elle maintient la France dans l'incapacité de se relever. Léonce Dubosc de Pesquidoux consacre ainsi un chapitre de son ouvrage *La République et l'avenir* à la position de l'empereur face à la République : « La République, qu'il soutient s'il ne l'impose pas, a mis la France dans un « gâchis » que les républicains proclament eux-mêmes et où

199. H. de Mayol de Lupé, « Paris, 9 mai », *L'Union*, 10 mai 1877, p. 1.

200. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1877 », *op. cit.*

201. *Ibid.*

203. L'évocation d'un tel parasite n'est guère étonnante chez ce propriétaire de vignoles dans l'Armagnac passionné par l'agriculture et la viticulture. *ibid.*

204. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1877 », *op. cit.*

205. Henri de Mayol de Lupé encourage ses lecteurs à s'unir face aux radicaux qui s'organisent : « Le maréchal, nous a dit M. le duc de Broglie, veut livrer un suprême combat contre le radicalisme ; nous marchons avec lui. Mais, en dehors de nos principes, toute victoire serait stérile. Il faut que, le soir de la bataille, le parti monarchique puisse affirmer une réelle et féconde unité, pour que, victorieux ou vaincus, les hommes d'ordre n'aient pas un succès sans espérance, ou une défaite sans lendemain ». H. de Mayol de Lupé, « Paris, 13 juin 1877 », *L'Union*, 24 juin 1877, p. 1

elle risque de périr si la Monarchie ne vient pas l'en tirer »²⁰⁶. Lors du Salon de 1878, Léonce Dubosc de Pesquidoux use à nouveau du lexique de la révolution pour introniser Jules Bastien-Lepage dans le groupe des réalistes : à l'instar des impressionnistes, il est qualifié de « terroriste du réalisme », « coryphée du radicalisme pictural »²⁰⁷. Face aux *Foins* (Figure 1, p. 487), toile peinte en 1877, le critique s'exclame : « Voici le dernier mot de la démocratie réaliste et du réalisme démocratique »²⁰⁸. Il est d'autant plus gêné par le sujet jugé vulgaire de cette toile à la composition photographique qu'il reconnaît le talent du peintre qui donne vie à ses personnages grossiers : « Gens et scène sont abjects ; mais quelle vie ! »²⁰⁹ Ces paysans semblent vrais grâce à la connaissance de la nature du peintre mais leur laideur vient de son absence d'idéal, l'artiste refusant d'opérer des choix dans une nature jugée imparfaite. L'impressionnisme devient sous sa plume un art démocratique qui comme la République rejette tout élitisme, refus qui confine les peintres, à l'instar des républicains, dans la médiocrité :

« non seulement ils s'abstiennent d'ennoblir, d'épurer, d'interpréter la nature selon les principes anciens, mais ils ne se préoccupent même pas de distinguer le beau du laid, ni de séparer le bon grain de l'ivraie. Souvent même, il faut le dire, les sites plats les séduisent de préférence aux autres »²¹⁰.

Cette assimilation de l'esthétique impressionniste aux valeurs des républicains est rendue explicite par le salonnier du bonapartiste *Gaulois* à propos d'un portrait de jeune fille réalisé par le peintre Georges Clairin²¹¹ : « pour se faire pardonner l'aristocratie acerbe du mouvement de cette petite infante, a-t-il concédé quelque chose à l'art démocratique en dessinant les mains à la façon des impressionnistes »²¹². Ce n'est pas seulement, comme pour les réalistes, la vulgarité du sujet qui est présentée comme caractéristique de cet art démocratique mais, plus encore, le manque de fini du dessin impressionniste. Le critique de l'organe des légitimistes modérés met également en cause l'influence de la République et de la démocratie sur les beaux-arts. Il décèle cette influence dans la prétendue disparition de la peinture d'histoire au profit des scènes de genre et du paysage : « C'est grâce à l'influence démocratique que les grandes compositions ont fait place aux tableaux de genre, les tableaux de genre aux caricatures à l'huile et les caricatures à l'huile aux barbouillages des indépendants »²¹³. Simon Boubée présente dans cette gradation une évolution de l'art français qui s'est poursuivie depuis les scènes de genre des réalistes jusqu'aux paysages des impressionnistes qui exposent en 1879 sous le titre d'« artistes

206. Jean Clément Léonce Dubosc de Pesquidoux, *La République et l'avenir*, Paris, Librairie Victor Palmé, 1886, p. 11-12.

207. Dubosc de Pesquidoux, « Beaux-Arts : Salon de 1878 (4e article) : MM. Bastien Lepage – Lefèvre – Merson – Vely – Portraitistes et paysagistes », *L'Union*, 14 août 1878, p. 3-4.

208. *Ibid.*

209. *Ibid.*

210. Dubosc de Pesquidoux, « Beaux-Arts : Salon de 1881 (12e article) », *L'Union*, 27 juin 1881, p. 2-3.

211. Cette œuvre n'a pas été identifiée.

212. Le Chevalier d'Aptot, « Le Salon du Gaulois », *Le Gaulois*, 15 mai 1877, p. 1.

213. S. B., « Salon de 1879 », *La Gazette de France*, 13 mai 1879, p. 1-2.

indépendants » . La condamnation des impressionnistes porte bien sur le manque de fini de leurs toiles. Plus tolérant que les critiques de *L'Union*, Simon Boubée ne regrette pas les « sèches tartines de couleurs où sous prétexte de *fini* l'artiste nous permet de compter les feuilles des arbres »²¹⁴. Il reconnaît que le paysagiste a pour mission de donner une « *impression* de ce qu'il veut reproduire »²¹⁵. Néanmoins il reproche aux impressionnistes leur outrance : « De l'école de la *touche* à l'école de la *tache* il n'y a qu'un pas, et de l'école de la *tache* à la coterie de la *maculature*, il n'y a qu'un saut »²¹⁶. Ces peintres qui, selon lui, ne se préoccupent ni de la composition ni du dessin, ne méritent pas le titre d'artistes et ne sont que des « barbouilleurs »²¹⁷. Les critiques des organes légitimistes lisent ainsi dans ce qu'ils perçoivent comme l'esthétique impressionniste, qui remet en cause le goût aristocratique pour une grande manière héritée de l'Ancien Régime, la confirmation de la destruction des valeurs traditionnelles par la République.

2.2 La pertinence du titre d'intransigeants

2.2.1 Le lexique

Si l'association des impressionnistes avec la République ne fait aucun doute pour la droite antirépublicaine et plus particulièrement pour l'organe des légitimistes ultras, la presse orléaniste, légitimiste modérée et bonapartiste cherche à situer précisément ces peintres sur l'échiquier politique. Les impressionnistes sont ainsi bien souvent installés à l'extrême gauche où siègent les intransigeants et les révolutionnaires. Dans *La Commune de Paris, Révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914) ?*²¹⁸, Bertrand Tillier amorce, à partir des articles collectés par Jacques Lethève²¹⁹ et Denys Riout²²⁰, une étude du lexique du radicalisme utilisé par les critiques afin de discréditer les artistes. Il s'intéresse aux procédés d'assimilation par lesquels les critiques conservateurs « parvinrent à contraindre les impressionnistes dans un champ polémique ravivant constamment les souvenirs de la Commune »²²¹. La première exposition de la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, ouverte à partir du 15 avril 1874, est renommée, dès le 24 avril, « Salon des intransigeants »²²² par un chroniqueur du *Figaro*²²³. Le terme d'« intransigeants » se retrouve sous la plume des critiques des organes de presse des différents mouvements politiques tout au long de la

214. S. B., « Salon de 1879 V », *op. cit.*

215. *Ibid.*

216. *Ibid.*

217. *Ibid.*

218. Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, Révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914) ?*, Paris, Champ Vallon, 2004.

219. Jacques Lethève, *Les impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959.

220. Denys Riout, *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989.

221. Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, Révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914) ?*, *op. cit.*, p. 367.

222. Le Masque de fer, « Echos de Paris », *Le Figaro*, 24 avril 1874, p. 1.

223. Fondé en 1826, le *Figaro* est repris en 1854 par Hippolyte Villemessant. Très prospère, ce quotidien est violemment antirépublicain. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 194.

période impressionniste. Il est parfois associé à celui de « radicaux » : « Dans l’argot des ateliers, les peintres incompris, connus sous le nom d’impressionnistes, d’intransigeants, de réalistes radicaux appartiennent à l’école dite de Batignolles »²²⁴. La lecture de cet article, issu de la bonapartiste *Liberté*²²⁵, consacré à la deuxième exposition du groupe impressionniste, permet de comprendre que ces qualificatifs sont associés à la manière de peindre des artistes. Les principaux reproches adressés par le journaliste, tels que le manque de fini des toiles, le choix des couleurs et des sujets ainsi que leur composition, se retrouvent dans sa critique du *Jeune homme à sa fenêtre* de 1876 (Figure 2, p. 487) de Gustave Caillebotte : « des tableaux, affreux, des tons heurtés, des esquisses d’une brutalité de pinceau révoltante, des choses étranges, par exemple, un monsieur vu de dos, regardant par la fenêtre »²²⁶. Ces qualificatifs d’intransigeants et de radicaux font directement allusion à la vie politique. Ils désignent les républicains de gauche emmenés par Léon Gambetta, comme en témoigne leur usage dans un compte rendu des élections législatives de février 1876 par le directeur du bonapartiste *Gaulois* : « La république triomphe. Non pas la république modérée, la république centre gauche, la république orléaniste ; Mais la république pour de vrai, la république radicale et intransigeante »²²⁷. La victoire éclatante des républicains lors de ces élections²²⁸ marque la véritable naissance du mouvement radical qui inquiète les conservateurs. Cette assimilation des impressionnistes participe de la volonté des conservateurs d’entretenir la confusion entre parti républicain et radicalisme ainsi qu’entre les radicaux et les anciens « communards ». L’épouvantail de l’impressionnisme est ainsi brandi avec celui du radicalisme au moment des élections et en temps de crise.

2.2.2 Les intransigeants sur l’échiquier politique

Bertrand Tillier trouve les raisons de cette assimilation des impressionnistes aux intransigeants politiques dans leur mode de fonctionnement associatif, qui rappelle les fédérations fondées pendant la commune, dans les sujets de leurs toiles, mais également dans leur manière de peindre²²⁹. En effet, les critiques des différents organes antirépublicains semblent situer ces artistes sur l’échiquier politique en fonction de leurs œuvres à partir de différents critères, qu’il est possible de discerner par la confrontation d’articles qui émanent soit d’un même mouvement politique, soit d’un même organe, soit d’un même journaliste. Le critique de l’organe des légitimistes modérés, Simon Boubée tente entre 1875 et 1877 une topographie politique des impressionnistes en fonction du caractère

224. Anonyme, « Nos informations : L’Ecole de Batignolles », *La Liberté*, 3 avril 1876, p. 2.

225. Fondée en 1866 par des légitimistes, *La Liberté* est rachetée la même année par Émile de Girardin qui la rallie à l’Empire et l’abandonne à Léonce Détroyat en mai 1870. Ce journal bonapartiste est dirigé par cet ancien officier de marine jusqu’au 14 mai 1876. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 202.

226. Anonyme, « Nos informations : L’Ecole de Batignolles », *op. cit.*

227. Edmond Tarbe, « La République », *Le Gaulois*, 23 février 1876, p. 1.

228. Les républicains obtiennent 360 sièges contre moins de 160 pour les conservateurs. Jean-Marie Mayeur, *Les Débuts de la IIIe République 1871-1898*, Paris, Seuil, 1973, p. 36.

229. Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, Révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914) ?*, *op. cit.*, p. 368.

« fini » de leurs toiles. Lors du Salon de 1875, quelques mois après l'adoption par les parlementaires des institutions républicaines, le critique, signant « Esbé », place Édouard Manet, qui présente sa toile de 1874 *Argenteuil* (Figure 3, p. 487), à l'extrême gauche avec les radicaux. Le critique justifie cette situation par le refus du peintre de composer et de dessiner, faisant « fi de la composition, du dessin, de la couleur, de la perspective et du modelé. M. Manet ne peint ni ne dessine – il s'en vante. Il tache une toile avec ses couleurs »²³⁰. Simon Boubée situe alors les autres peintres qui exposent au Salon par rapport à Édouard Manet. Le critique présente *La place de la concorde* de Giuseppe De Nittis, qui manque de détails, dont le traitement du verglas n'est pas « d'une exactitude bien rigoureuse »²³¹. Néanmoins l'habileté de l'artiste le place au « centre gauche » : « ce n'est pas un radical »²³². À l'inverse, Carolus-Duran, qui expose *Fin d'été* (Figure 4, p. 488) au Salon de 1875, « est de la gauche et glisse vers l'extrême gauche, où trône l'inacceptable M. Manet »²³³. Carolus-Duran suscite en effet de vives réactions au Salon en présentant, à partir de 1874, des nus en plein air dans lesquels il semble dialoguer avec les impressionnistes tant par ses sujets que par les tonalités crues qu'il emploie²³⁴. Le même jour, le premier-Paris de *La Gazette de France* présente les républicains modérés, alliés aux orléanistes, comme débordés par les radicaux qui représentent l'aile gauche du parti républicain :

« Leur profonde indifférence à l'égard de ces lois vient de la certitude qu'ils ont qu'une fois arrivés en nombre à la Chambre prochaine, ils seront maîtres de la situation, et que toutes les dispositions de MM. Wallon et Dufaure crèveront entre leurs doigts comme des bulles de savon »²³⁵.

La rédaction de l'organe des légitimistes modérés met ainsi en garde contre cette République que des républicains modérés²³⁶ sont en train d'établir mais dont les républicains d'extrême gauche s'empareront. À ce moment de conquête des pouvoirs par les républicains, l'attraction que suscitent Édouard Manet et les impressionnistes sur la scène artistique est présentée de la même manière que la progression des radicaux parmi les républicains. Dès la deuxième exposition du groupe impressionniste en avril 1876, moins de deux mois après la victoire des républicains aux élections sénatoriales et législatives, Claude Monet a remplacé Édouard Manet à la tête des intransigeants qui forment « l'opposition impressionniste »²³⁷. Dans son compte rendu de cette exposition qu'il qualifie

230. Esbe, « Lettres sur le Salon », *La Gazette de France*, 5 juin 1875, p. 1.

231. *Ibid.*

232. *Ibid.*

233. *Ibid.*

234. *Carolus-Duran, 1837-1917*, cat. exp., Lille, Palais des beaux-arts, 9 mars - 9 juin 2003, Toulouse, musée des Augustins, 27 juin - 29 septembre 2003, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 168.

235. Anonyme, « Paris, 4 juin », *La Gazette de France*, 5 juin 1875, p. 1.

236. Les républicains modérés mettent l'accent sur leur respect de la propriété et de l'ordre social.

237. Simon Boubée, « Beaux-arts : exposition des impressionnistes, chez Durand-Ruel », *La Gazette de France*, 5 avril 1876, p. 2.

d'« humiliante »²³⁸, Simon Boubée présente Édouard Manet ainsi que Gustave Caillebotte et Ludovic-Napoléon Lepic, qui expose en compagnie des impressionnistes, rejoignant le centre gauche de Giuseppe de Nittis²³⁹ : « Les impressionnistes supportables ne sont pas des impressionnistes : ce sont des demi-révoltés, des gauche modérée ou même des centre gauche »²⁴⁰. Il les présente tels des révolutionnaires assagis, débordés, en passe de devenir des réactionnaires. Cette intégration de Gustave Caillebotte dans le camp des modérés tient à son habileté et à son travail que le critique remarque dans son *Jeune homme à la fenêtre*. Il oppose ce savoir faire à la touche avec laquelle Claude Monet construit ses paysages qui lui semblent dignes de « barbouillages éclatants, composés de taches criardes »²⁴¹. Simon Boubée compare des paysages tels qu'*Effet d'automne* (Figure 5, p. 488), réalisé en 1874, à « une sorte de choucroute ou de vermicelle rose qui a la prétention de donner l'idée d'un soleil levant – ou de tout autre phénomène naturel et pittoresque »²⁴². La touche des impressionnistes qui donne à leurs œuvres un aspect d'esquisse sert de critère au critique pour séparer extrême gauche et gauche modérée. Ce reproche adressé aux impressionnistes de ne livrer au public que des notes, des impressions qui ne suffisent pas à faire un tableau est un reproche qui se retrouve dans les colonnes d'organes de différents mouvements politiques. Il est néanmoins particulièrement récurrent sous la plume des critiques conservateurs écrivant dans les organes de la droite et du centre droit non républicains. Il est alors associé au reproche d'impuissance qui est, quant à lui, uniquement adressé aux impressionnistes par la droite monarchiste. En effet, Simon Boubée explique les « ébauches parfois assez maladroites »²⁴³ des impressionnistes par leur incapacité à faire mieux :

« Notre impression est que l'école dont M. Manet se dit le grand maître, n'est, sauf quelques exceptions, qu'une cohue de mystificateurs, d'épateurs prétentieux et impuissants, qui font fi de la composition parce qu'ils ne savent pas composer, affectent de mépriser l'étude parce qu'ils n'aiment pas le travail, courent après le bizarre faute de pouvoir atteindre l'original et préconisent un système destructeur de l'art parce qu'ils ne feront jamais de vrais artistes »²⁴⁴.

Simon Boubée n'explique pas le passage d'Édouard Manet de l'extrême gauche vers le centre gauche en une année. Édouard Manet n'exposant pas avec les impressionnistes, et ayant vu ses deux toiles refusées par le Salon en 1876²⁴⁵, le critique n'a pas d'œuvres à

238. Simon Boubée, « Beaux-arts : exposition des impressionnistes, chez Durand-Ruel », *op. cit.*

239. Lors du Salon de 1877, où Giuseppe de Nittis présente *Paris vu du Pont-Royal*, Simon Boubée confirme sa place au centre gauche. S. B., « Salon de 1877 », *op. cit.*

240. Simon Boubée, « Beaux-arts : exposition des impressionnistes, chez Durand-Ruel », *op. cit.*

241. *Ibid.*

242. *Ibid.*

243. S. B., « Salon de 1877 : Premier coup d'œil », *La Gazette de France*, 3 mai 1877, p. 1.

244. Simon Boubée, « Beaux-arts : exposition des impressionnistes, chez Durand-Ruel », *op. cit.*

245. À la suite du refus du *Linge* et de *L'Artiste*, Édouard Manet ouvre son atelier au public pour présenter ses toiles. *La Gazette de France* annonce cette exposition le 17 avril. Il est donc peu probable que le critique ait vu ces toiles lorsqu'il écrit son compte rendu de l'exposition des impressionnistes.

décrire. Il est néanmoins intéressant de noter que dans son compte rendu de l'exposition impressionniste de 1876, Simon Boubée regrette que ces peintres, qui réclament le droit à la simplicité, ne prennent pas pour modèle Vélasquez²⁴⁶. Or *L'Artiste*²⁴⁷, exposée par Édouard Manet dans son atelier en 1876, qui représente le graveur Marcellin Desboutin, est sa toile des années 1870 qui témoigne le plus de l'influence de Vélasquez²⁴⁸. Simon Boubée constate à nouveau, dans un compte rendu du Salon de 1877, devant le *Jean-Baptiste Faure en Hamlet* d'Édouard Manet (Figure 6, p. 489), que sa peinture n'est plus révolutionnaire : « M. Manet s'est embourgeoisé dans ce portrait raisonnable. Son M. Faure est tout simplement médiocre, il n'est pas excentrique. Il n'a rien qui puisse horripiler les épiciers du dimanche »²⁴⁹. Le critique considère qu'avec un tel portrait, qui se rattache à la tradition des portraits en pied sur fond indéterminé de Vélasquez, Édouard Manet n'est plus en mesure de terrifier la bourgeoisie à l'inverse des impressionnistes qui excitent, selon lui, « la pitié et l'horreur »²⁵⁰. Édouard Manet apparaît donc dépassé par les impressionnistes à l'instar des républicains qui sont débordés par les radicaux qui seront dépassés à leur tour comme l'explique le premier-Paris de *La Gazette de France* du 8 octobre 1876 :

« Nous avons vu successivement se former parmi les républicains un parti modéré, puis un parti radical, qui s'est subdivisé à son tour en transactionnels et en intransigeants ; nous assistons en ce moment à la réorganisation d'un parti socialiste. Et l'on se tromperait gravement si l'on s'imaginait que la nouvelle fraction ne sera pas bientôt la tête du parti républicain »²⁵¹.

Au moment du premier congrès syndicaliste, la presse légitimiste présente les radicaux comme responsables de la reformation du mouvement socialiste qui est brandi tel un épouvantail pour rassembler les conservateurs et dénoncer la République²⁵². Lors du Salon de 1877, Simon Boubée prend bien soin de montrer l'avancée impressionniste sur la scène artistique : « l'impressionnisme nous fait l'effet d'avoir considérablement sévi à l'exposition de cette année »²⁵³. Il évoque les artistes qui grossissent leurs rangs : ils « tombent carrément dans l'impressionnisme et restent fidèles à l'école de la *tache* »²⁵⁴.

Anonyme, « Chronique », *La Gazette de France*, 17 avril 1876, p. 3.

246. Simon Boubée, « Beaux-arts : exposition des impressionnistes, chez Durand-Ruel », *op. cit.*

247. Éric Darragon s'intéresse à la réception de cette toile qui est scrutée et analysée dans ses moindres détails par les critiques. Eric Darragon, *Manet*, Paris, Editions Citadelles, 1991, p. 262.

248. Dans le chapitre du catalogue de l'exposition *Manet-Vélasquez* intitulé « Manet et l'Espagne », Juliet Wilson-Bareau note l'influence des figures de Vélasquez dans la sobriété de ce grand portrait en pied. *Manet-Vélasquez : la manière espagnole au XIX^{ème} siècle*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 16 septembre 2002 - 5 janvier 2003, New York, the Metropolitan museum of art, 24 février - 8 juin 2003, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 214.

249. S. B., « Salon de 1877 : Portraits », *La Gazette de France*, 14 juin 1877, p. 1.

250. S. B., « Salon de 1876 : Avant-propos », *La Gazette de France*, 3 mai 1876, p. 1.

251. J. Bourgeois, « Paris, 7 octobre », *La Gazette de France*, 8 octobre 1876, p. 1.

252. De nombreux articles de *La Gazette de France* dénoncent le débordement des républicains modérés par l'extrême gauche républicaine. Anonyme, « Paris, 18 juin », *La Gazette de France*, 19 juin 1877, p. 1.

253. S. B., « Salon de 1877 : Premier coup d'œil », *op. cit.*

254. S. B., « Salon de 1877 : Paysages », *La Gazette de France*, 4 juin 1877, p. 1.

Au moment de la crise du 16 mai 1877, il rappelle la proximité et la porosité qui existent entre la vie artistique et la vie politique, insistant sur la place de l'impressionnisme à l'extrême gauche : « Peut-être sommes-nous assez mal venu à parler du Salon fermé. Mais on parlera de l'Assemblée après sa fermeture, et la peinture vaut bien la politique – même la peinture impressionniste, qui est l'extrême gauche de l'art ; d'aucuns disent l'extrême gaucherie »²⁵⁵. Il consacre par ce calembour la touche impressionniste comme preuve de son intransigeance. Les toiles des impressionnistes exposées dans ce contexte de conquête des pouvoirs par les républicains semblent utilisées par les légitimistes afin d'accentuer la confusion entre républicains modérés, radicaux et socialistes. Les conservateurs cultivent ce climat de tension – la politique est omniprésente au sein du journal – afin de mobiliser la droite monarchiste contre cette République qui conduit au socialisme.

2.2.3 Les impressionnistes : des révolutionnaires

Dans ce contexte de réorganisation du mouvement socialiste, plus que des radicaux, les impressionnistes deviennent dans les colonnes de la presse bonapartiste des révolutionnaires. Après avoir présenté ces peintres comme la filiation de Gustave Courbet et Édouard Manet²⁵⁶, le critique d'art du *Pays*²⁵⁷ introduit le lecteur au cœur de la deuxième exposition de « ces peintres révolutionnaires [qui] se font désigner sous le nom d'*impressionnalistes* »²⁵⁸. Une telle assimilation n'est pas anodine sous la plume d'un bonapartiste, moins de deux mois après les élections législatives de février 1876. Les résultats du scrutin ont affirmé la victoire des républicains mais également le succès des bonapartistes face à l'échec des monarchistes. Les bonapartistes se présentent alors comme le seul rempart du parti conservateur face aux républicains et aux révolutionnaires qui les accompagnent comme le souligne un article d'Edmond Tarbé dans *Le Gaulois* : « Sans nous, le parti conservateur semblait corps et biens au milieu de cette tourmente révolutionnaire »²⁵⁹. Les impressionnistes doivent ce qualificatif à la violence de leur manière²⁶⁰. Le salonnier ne constate pas d'homogénéité dans cette exposition mais distingue au contraire deux groupes d'artistes. Gustave Caillebotte, Edgar Degas, Ludovic-Napoléon Lepic, Marcellin Desboutins, Berthe Morisot et Alfred Sisley ne sont pas pour lui des révolutionnaires mais des excentriques dont les « abréviations » – qu'il déplore – se rattachent à la tra-

255. S. B., « Salon de 1877 », *op. cit.*

256. Ascendance subversive selon Bertrand Tillier qui rappelle que Gustave Courbet était perçu par l'opinion publique comme l'archétype de l'artiste communal. Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, Révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914) ?*, *op. cit.*, p. 367.

257. Journal bonapartiste fondé en janvier 1849, sa rédaction est confiée à Bernard-Adolphe Granier de Cassagnac, en 1859. Il y associe son fils Paul de Cassagnac en 1866. Les Cassagnac font de ce journal au ton très violent et clérical, un organe indépendant de Rouher. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 201.

258. G. Olby, « Salon de 1876 : Avant l'ouverture – Exposition des intransigeants chez M. Durand-Ruel, rue Le Peletier, 11 », *Le Pays*, 10 avril 1876, p. 3.

259. Edmond Tarbé, « La République », *op. cit.*

260. G. d'Olby s'intéresse à cette exposition car elle « indique les tendances outrées de la jeune école française ». G. Olby, « Salon de 1876 : Avant l'ouverture – Exposition des intransigeants chez M. Durand-Ruel, rue Le Peletier, 11 », *op. cit.*

dition d'Édouard Manet, de Camille Corot voire de certaines eaux-fortes de Rembrandt. Les véritables révolutionnaires sont, selon lui, Claude Monet et Camille Pissarro dont la palette motive cette assimilation :

« Arrivons aux deux seuls exposants qui puissent réellement justifier le titre d'intransigeants et de rénovateurs de l'art, MM. Monet et Pissarro[sic]. Avec ceux-là il n'y a pas de doute possible, leur palette évoque les tons exaspérés du spectre solaire, pour traduire des impressions prises dans la nature qui n'appartient pas à ce monde »²⁶¹.

L'in vraisemblance et la violence des couleurs employées sont les principales critiques. G. d'Olby met en scène ces couleurs, autonomes, qui corrompent tous les sujets représentés par les artistes : « Le rouge, le jaune et le bleu, déchaînés dans leur crudité native, se répandent partout, dévorant avec une férocité implacable ciels, terrains, arbres, fleurs, plages, chemins, prairies, gelées blanches, bergers, paysannes, pont de chemins de fer et Japonaises »²⁶². *La Japonaise* de Claude Monet (Figure 7, p. 489) illustre à merveille, selon le critique, cette débauche de couleurs. Le traitement de l'étoffe ainsi que le personnage surgissant du kimono choquent particulièrement les critiques de la presse de la droite conservatrice²⁶³. La subversion de telles œuvres réside, selon le critique du *Pays*, dans leur apparence folle qui est néanmoins recherchée consciencieusement par les artistes : « il ne s'était pas produit, en art, d'extravagances aussi sérieusement élaborées, aussi voulues dans leur principe, comme dans leurs moyens d'action, pris en dehors de toute convenance d'ordre et d'harmonie »²⁶⁴.

Le terme de révolutionnaire est employé par les critiques bonapartistes pour qualifier les impressionnistes dont la palette suscite une certaine répulsion. Un chroniqueur du *Pays*, précédant le salonier G. d'Olby, présente également la deuxième exposition des peintres impressionnistes comme une exposition d'artistes révolutionnaires. Il dresse, à l'occasion de cette chronique, un portrait des révolutionnaires, qui dépasse le simple cadre artistique :

« Au fond, ce sont, je crois, des mécontents, des radicaux de la peinture, qui, ne pouvant pas trouver de place dans les rangs des peintres réguliers, se sont constitués en société, ont arboré une bannière révolutionnaire quelconque et ont organisé l'exposition qu'on vient d'ouvrir rue Le Peletier »²⁶⁵.

261. G. Olby, « Salon de 1876 : Avant l'ouverture – Exposition des intransigeants chez M. Durand-Ruel, rue Le Peletier, 11 », *op. cit.*

262. *Ibid.*

263. Seuls certains critiques de la presse républicaine ont salué les qualités de coloriste de Claude Monet dans cette toile. Alex. Pothey, « Chronique », *La Presse*, 31 mars 1876, p. 3, Anonyme, « Le Salon de 1876 », *Le Petit Journal*, 1^{er} avril 1876, p. 2-3, Armand Silvestre, « Exposition de la rue Le Peletier », *L'Opinion nationale*, 2 avril 1876, p. 3.

264. G. Olby, « Salon de 1876 : Avant l'ouverture – Exposition des intransigeants chez M. Durand-Ruel, rue Le Peletier, 11 », *op. cit.*

265. Georges Maillard, « Chronique : les impressionnistes », *Le Pays*, 4 avril 1876, p. 3.

Le chroniqueur note également le flou de la doctrine impressionniste qui ne lui semble guère rassurant : « Le fait est qu'on ne sait pas ce que veut cette nouvelle école, quelles sont ses doctrines, quelle est sa tendance et quel but elle se propose »²⁶⁶. À l'instar de G. d'Olby, Georges Maillard met en évidence la violence des couleurs employées par les impressionnistes dans des toiles « à faire cabrer les chevaux d'omnibus »²⁶⁷. Jusqu'en 1881, seuls les critiques des organes de la droite antirépublicaine présentent les œuvres impressionnistes comme des vecteurs de cauchemars. Le chroniqueur du *Pays* relève également l'aspect malsain de certaines toiles : « Il y a là des brutalités de pinceau, des démenches d'exécution et des insanités de conception qui sont absolument révoltantes »²⁶⁸. Le danger des œuvres impressionnistes est presque exclusivement relevé par les critiques de la droite antirépublicaine²⁶⁹. Une nouvelle chronique de Georges Maillard présente, l'année suivante, la troisième exposition impressionniste comme une exposition d'œuvres réalisées par des aliénés :

« on dirait que cela a été peint, les yeux fermés, par des hommes aliénés, mélangeant au hasard les couleurs les plus violentes sur des palettes de fer blanc. C'est la négation de tout ce qui est admis en peinture, de tout ce qui s'appelle lumière, clarté, transparence, ombre et dessin. On commence par sourire, on sort tout attristé; c'est absolument ce qu'on éprouve après une visite à Sainte-Anne ou à Ville-Evrard »²⁷⁰.

Le chroniqueur opère la même distinction que G. d'Olby entre des peintres qu'il juge « raisonnables » tels que Gustave Caillebotte, Alfred Sisley, Auguste Renoir, Charles Tillot²⁷¹, Adolphe-Félix Cals²⁷² et les véritables « révoltés » que sont Frédéric Cordey, Paul Cézanne, Claude Monet, Edgar Degas. Leur usage de la couleur, contraire aux règles de la peinture que le chroniqueur énonce, le conduit à les accuser de démenche. Cette répulsion face aux couleurs pures employées par les peintres est particulièrement visible dans la description du *Portrait de Victor Chocquet* par Paul Cézanne (Figure 8, p. 489) : « un portrait d'homme (numéro 29) devant lequel il n'est pas possible de rester sérieux : il est d'ocre et de vermillon, ce malheureux, avec des taches noires. C'est effroyable! »²⁷³ Tous les critiques qui proposent un compte rendu des toiles de Paul Cézanne exposées

266. Georges Maillard, « Chronique : les impressionnistes », *op. cit.*

267. *Ibid.*

268. *Ibid.*

269. Seule une critique de Marius Vachon parue dans *La France*, journal proche de la gauche républicaine, affirme à propos de la deuxième exposition impressionniste qu'il « n'est pas sain de voir de pareilles choses ». Anonyme [Marius Vachon], « Carnet de la journée », *La France*, 4 avril 1876, p. 2.

270. Georges Maillard, « Chronique : Les Impressionnistes », *Le Pays*, 9 avril 1877, p. 2-3.

271. Élève de Théodore Rousseau, Charles Tillot expose au Salon à partir de 1846. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, tome 13, Nouvelle édition sous la dir. de Jacques Busse, Paris, Gründ, 1999, p. 649.

272. Graveur de formation, Adolphe-Félix Cals expose au Salon pour la première fois en 1846 puis de 1868 à 1870. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, tome 3, *op. cit.*, p. 137.

273. Georges Maillard, « Chronique : Les Impressionnistes », *op. cit.*

en 1877 s'insurgent, en effet, contre son usage de la couleur sans pour autant le déclarer fou comme Georges Maillard. Bertrand Tillier note ce recours à l'aliénation mentale de critiques tels qu'Émile Cardon, Bertall ainsi qu'Albert Wolff confrontés aux œuvres des impressionnistes²⁷⁴. Le contexte de développement de la psychiatrie en France explique cette pratique de certains journalistes qui cherchent des signes de démence dans ces toiles aux couleurs extraordinaires. Françoise Will-Levaillant étudie l'intérêt des psychiatres pour les dessins d'aliénés qui se développe avec la parution, en 1872, des travaux d'Ambroise Tardieu²⁷⁵ puis, en 1876, de l'étude du docteur Max Simon²⁷⁶. Elle explique que ces médecins ont conféré aux dessins des présumés fous une valeur de diagnostic permettant aux tribunaux de juger la responsabilité de l'accusé ; ces dessins apparaissant comme « des documents cliniques révélant quelque chose de la maladie »²⁷⁷. Françoise Will-Levaillant cite Ambroise Tardieu qui s'intéresse particulièrement aux couleurs des productions d'un aliéné et note « les associations de couleurs les plus folles, des figures vertes ou écarlates, des proportions inusitées, des ciels jaunes, des effets de lumière impossibles, des êtres monstrueux »²⁷⁸. Il n'est ainsi pas étonnant de voir, en cette fin des années 1870, les critiques scruter ces œuvres qui les choquent afin d'y déceler les symptômes d'une folie qui disqualifierait définitivement ces productions. Le critique de *La Civilisation*²⁷⁹ note ainsi, à travers les œuvres présentées lors de la cinquième et de la sixième exposition des impressionnistes de 1880 et 1881, différents degrés de folie chez les artistes. Bien que la découverte de l'exposition de 1880 lui rappelle « le parloir d'une maison d'aliénés »²⁸⁰, il établit une distinction entre ceux qu'il appelle les « faux fous », « les fous volontaires » et les « fous furieux »²⁸¹. Élie de Mont considère qu'Albert Lebourg, Stanislas-Henri Rouart, Berthe Morisot, Marie Bracquemond et Mary Cassatt ne sont que des extravagants dont les œuvres n'ont que l'apparence de la folie²⁸². Il accuse ces artistes de feindre la folie afin de susciter l'émoi de la critique et de profiter d'un voisinage qu'ils jugent avantageux. Le critique les rapproche du Prince Jérôme Napoléon qui est abhorré par les légitimistes :

« Ce sont des irréguliers en rupture avec l'art, comme d'autres sont en rupture

274. Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, Révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914) ?*, op. cit., p. 366-367.

275. Ambroise Tardieu, *Étude médico-légale sur la folie*, Paris, Baillière, 1872.

276. Max Simon, « L'imagination dans la folie. Étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1876, p. 365.

277. Françoise Will-Levaillant, « L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le Surréalisme. Contribution à l'étude "de l'automatisme" dans l'esthétique du XX^{ème} siècle », *Revue de l'art*, 50, 1980, p. 26.

278. *Ibid.*

279. *La Civilisation* est fondée par la rédaction de *La Défense sociale et religieuse*, sous la conduite d'Henry des Houx, à la suite de son couplage avec *Le Français* en 1879. Ce quotidien catholique se rallie très vite à la cause légitimiste. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, op. cit., p. 330.

280. Elie de Mont., « Cinquième exposition des impressionnistes, 10, rue des Pyramides », *La Civilisation*, 20 avril 1880, p. 2.

281. *Ibid.*

282. L'accusation de démence semble également dans ces articles conditionnée par la palette des artistes : « Mlle Marie Bracquemond, elle aussi, n'ébauche pas sans art et sans grâce, mais elle voit la nature sous une singulière couleur ». *ibid.*

avec la société.

Irréguliers tout aussi bien que S.A.I. le prince Jérôme Napoléon, dont le vrai mérite, le seul talent consiste à tenir des propos et des discours absolument ordinaires, mais absolument déplacés et inconvenants dans la bouche d'un prince »²⁸³.

Après la mort du Prince impérial le 1^{er} juin 1879, le parti bonapartiste se trouve divisé : les tendances anticléricales du nouveau prétendant le prince Jérôme Napoléon²⁸⁴, qui se dit prêt à se rallier à la République, décourage une partie des bonapartistes qui rejoignent alors les rangs des légitimistes. L'attitude de révolte affichée par ces artistes auxquels ils reconnaissent pourtant du talent est tout aussi coupable que celle du prince Jérôme Napoléon qui est vécue comme une trahison par une partie du clan conservateur. Le critique légitimiste file la métaphore et profite de cet article pour faire allusion à la loi sur les réunions²⁸⁵ dont se servent les républicains pour contrôler les monarchistes et les bonapartistes : « Ils sont là dix-neuf, pas même vingt, afin d'éviter peut-être de tomber sous le coup de la loi qui régit les réunions »²⁸⁶. Les impressionnistes apparaissent presque comme des conservateurs en rupture de ban. S'intéressant aux recherches des aliénistes²⁸⁷, le critique remarque, face à ces « fous volontaires », des « fous à lier »²⁸⁸ tels qu'Armand Guillaumin et Paul Gauguin, mettant à nouveau leur palette, jugée invraisemblable, en cause :

« Ce n'est pas de la peinture, c'est du gâchage ; affaire de plâtriers ! Notez que personne ne se retournerait, si, pour attirer l'attention probablement, ces messieurs ne jugeaient à propos de changer les couleurs de la nature et de faire, par exemple, des arbres rouges, jaunes ou violets »²⁸⁹.

À l'occasion de la sixième exposition du groupe impressionniste de 1881, l'accusation de démente se double d'une accusation d'amateurisme : le critique dénonce le primitivisme de ces œuvres en rapprochant *La Petite Parisienne* de Paul Gauguin (Figure 9, p. 490) de l'art populaire : « J'ai connu dans mon pays plus d'un petit Gardeur de bêtes qui sculptaient, au bout des bâtons, des figurines plus intéressantes que cela »²⁹⁰. À travers la dénonciation du primitivisme des œuvres impressionnistes, c'est leur non respect des

283. Elie de Mont., « Cinquième exposition des impressionnistes, 10, rue des Pyramides », *op. cit.*

284. Le prince Jérôme Napoléon avait été député montagnard sous la deuxième République.

285. L'autorisation préalable à demander pour tenir toute réunion publique ne disparaît qu'avec la loi du 30 juin 1881. Les projets sur la liberté d'association échouent sans doute par méfiance vis-à-vis des congrégations.

286. Elie de Mont., « Cinquième exposition des impressionnistes, 10, rue des Pyramides », *op. cit.*

287. « Il y a fous et fous. Il faut bien distinguer. J'ai entendu dire un jour par un célèbre aliéniste, qu'on était fou par manque absolu d'imagination : c'est le crétinisme – ou au contraire, par excès d'imagination : c'est la vraie folie ». Elie de Mont., « Cinquième exposition des impressionnistes, 10, rue des Pyramides », *op. cit.*

288. Elie de Mont., « L'Exposition du boulevard des Capucines », *La Civilisation*, 21 avril 1881, p. 2.

289. *Ibid.*

290. *Ibid.*

règles traditionnelles de l'art que les critiques de la presse conservatrice montrent du doigt. Ces critiques établissent alors un parallèle entre la rupture des artistes avec les conventions artistiques et la rupture de certains groupes politiques avec les conventions sociales. Le critique Daniel Bernard explicite ce parallèle dans une chronique pour *La Revue du monde catholique*²⁹¹ consacrée à la quatrième exposition du groupe impressionniste, inaugurée sous le titre d'exposition d'un « groupe d'artistes indépendants » : « Blanqui est un indépendant de la politique ; il y a aussi les indépendants de l'art »²⁹². Après avoir exprimé, dans son article de 1877 consacré à *L'Assommoir* d'Émile Zola, sa volonté de détourner les ouvriers du socialisme, ce critique assimile les impressionnistes au socialiste Auguste Blanqui qui vient d'être élu député de Bordeaux le 20 avril 1879²⁹³. Le critique légitimiste dénonce la laideur des toiles exposées. Il ne reconnaît pas, par exemple, le statut d'œuvre d'art aux deux toiles de Claude Monet représentant la fête du 30 juin 1878 (Figure 10, p. 490) (Figure 11, p. 490) : « le peintre a semé sa toile de rosettes multicolores qui ont la prétention de figurer les drapeaux suspendus aux croisées ; on prendrait cela pour une carte d'échantillons étalés sur une table par un commis voyageur »²⁹⁴. Les toiles multicolores de Claude Monet deviennent des catalogues outils des vendeurs. Le critique de *L'Autorité*²⁹⁵, quant à lui, se dispense de décrire les toiles exposées par Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro et Alfred Sisley chez Durand-Ruel du 25 mai au 25 juin 1888, déclarant les peintres fous : « Ce ne sont ni des peintres impressionnistes, ni des intransigeants, ni des mécontents, ni même des incohérents, ce sont tout bonnement des aliénés. Il faut donc les laisser en leur salle de la rue Lepelletier, savourer avec délice leurs malsaines illusions »²⁹⁶. Semblant faire écho à Georges Maillard, qui considérait ces artistes en 1876 comme des mécontents, ce qui les poussait vers la Révolution, Mécène condamne ces peintres : leurs œuvres ne sont pas du ressort du critique mais de l'aliéniste, il est donc inutile d'en parler.

Bertrand Tillier rappelle que ces métaphores de la folie étaient couramment employées pour discréditer l'action des communards²⁹⁷. Il est ainsi intéressant d'étudier les liens que peuvent établir les organes conservateurs entre la folie, l'impressionnisme et le socialisme alors en pleine réorganisation. Le critique d'art de l'organe des orléanistes, *Le Soleil*²⁹⁸,

291. Ancienne publication catholique qui commence à paraître vers 1861, *La Revue du monde catholique* périclité dans les années 1890. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 331.

292. Daniel Bernard, « Chronique parisienne », *La Revue du monde catholique*, 15 mai 1879, p. 450–451.

293. Inéligible après sa condamnation à la déportation pour « excitation à la guerre civile » lors de la Commune de Paris, son élection est annulée.

294. Daniel Bernard, « Chronique parisienne », *op. cit.*

295. *L'Autorité*, fondée par Paul de Cassagnac le 25 février 1886, devient un des quotidiens les plus antirépublicains. Particulièrement apprécié par les milieux militaires pour sa violence de ton et son cléricisme, il fait partie des fervents soutiens du général Boulanger. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 318.

296. Mécène, « A travers les expositions », *L'Autorité*, 3 juin 1888, p. 2–3.

297. Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, Révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914) ?*, *op. cit.*, p. 366.

298. Lancé par Édouard Hervé en février 1873, ce quotidien connaît un succès considérable. Il incarne une position de centre droit en faveur de la conjonction des centres et du ralliement à la République à partir de mai 1878. Ce journal représente les milieux d'affaires conservateurs qui refusent d'être éloignés

suit avec attention les expositions impressionnistes et dans chacun de ses comptes rendus s'interroge sur la santé mentale de ces peintres dont les œuvres ne respectent aucune des règles artistiques : « Si tout cela est dit de bonne foi et avec conviction, comme nous avons droit de le supposer, ce n'est plus, nous le répétons, du ressort de la critique, mais bien du domaine du docteur Blanche³⁰⁰ »³⁰¹. À l'instar d'Élie de Mont, Émile Cardon³⁰² consulte les toiles des impressionnistes afin de déterminer si ces artistes sont véritablement fous, ce qui le dégagerait de son devoir de critique. Les articles de l'organe des orléanistes consacrés aux congrès ouvriers réservent aux socialistes les mêmes métaphores de la folie. Sous la plume d'Amédée de Cesena³⁰³, la salle du congrès de Roanne où les partisans de Jules Guesde se sont réunis, après s'être retirés du congrès de Saint-Étienne, pour former le Parti ouvrier en septembre 1882, devient « une salle de la maison de Charenton »³⁰⁴. Lors de l'exposition des artistes indépendants de 1879, Émile Cardon se demande cependant si ces toiles ne sont pas plutôt l'œuvre de mystificateurs, d'habiles escrocs qui ont pour seul but la vente de leurs œuvres : « Si ce ne sont pas là les œuvres d'habiles qui veulent attirer l'attention par des parodies et des pasquinades, ce que je pense, il faudrait alors y voir l'œuvre de cerveaux fêlés qui ne serait plus du ressort de la critique, mais de la médecine »³⁰⁵. Le couple formé par le fou et l'escroc se retrouve la même année sous la plume d'Amédée de Cesena rendant compte du congrès de Marseille et qualifiant les socialistes d'aliénés tout en s'interrogeant sur la pertinence d'un tel qualificatif :

« Le congrès de Marseille s'est intitulé congrès ouvrier socialiste. Il eut mieux fait de s'intituler le congrès des fous. L'expression eût été plus juste. Il en est une autre qu'on pourrait aussi lui appliquer, c'est celle de congrès des voleurs. Mais, pour l'honneur de notre pays, nous aimons mieux avoir affaire à des hallucinés, plutôt qu'à des criminels »³⁰⁶.

Un tel sous-entendu quant au jugement des socialistes fait référence aux développements de la psychiatrie en France dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et des théories de la dégénérescence et de l'hérédité. Ian Dowbiggin décrit comment, dans ce contexte de positivisme, les aliénistes ont utilisé l'héréditarisme psychiatrique afin de se positionner en « scientifique[s] possédant une autorité morale et chargé[s] de défendre la famille, la propriété privée et les progrès de la civilisation »³⁰⁷, et de trouver ainsi l'approbation

définitivement du pouvoir. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, op. cit., p. 190.

300. Aliéniste français, Émile Blanche est le père du peintre Jacques-Émile Blanche.

301. Emile Cardon, « Notes et croquis : Les impressionnistes », *Le Soleil*, 12 avril 1877, p. 3.

302. Voir dictionnaire (annexe B, p. 588).

303. Amédée Gayet est chargé, sous le pseudonyme d'Amédée de Cesena, de la politique intérieure au *Soleil*. Emile Mermet, *Annuaire de la presse française 1880*, Paris, Chez l'auteur, 1880, p. 314.

304. A. de Cesena, « Paris, 2 octobre 1882 », *Le Soleil*, 3 octobre 1882, p. 1.

305. E. C., « Deux expositions », *Le Soleil*, 11 avril 1879, p. 2.

306. A. de Cesena, « Le Congrès de Marseille », *Le Soleil*, 31 octobre 1879, p. 2.

307. Ian Dowbiggin, *La Folie héréditaire ou comment la psychiatrie française s'est constituée en un corps de savoir et de pouvoir dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris, E.P.E.L., 1993, p. 191.

des républicains, au pouvoir à partir de 1879³⁰⁸. En effet, des médecins comme Paul Moreau de Tours ou Ludger Lunier considèrent qu'une folie héréditaire est la cause du comportement des foules révolutionnaires lors de la Commune de Paris. Le prolétaire est jugé politiquement irresponsable, de nature dangereuse et dégénérée. Ian Dowbiggin remarque l'aspect rassurant de telles théories qui sous-entendaient qu'il existait, grâce à la psychiatrie, des traitements à de tels troubles. Les psychiatres « présentaient une sorte d'assurance émotionnelle et une espèce de confort intellectuel face au phénomène qui effrayait les sensibilités bourgeoises et trompait les idéologues des classes moyennes. Les interprétations psychiatriques de la révolution en général, et les racines héréditaires du désordre civil en particulier, constituaient un mythe rassurant »³⁰⁹. Il note également que cette théorie permettait à la bourgeoisie républicaine de se distancier des révolutionnaires :

« Cette forme d'explication donnait au public l'assurance que la sécurité des personnes et des biens était bien plus menacée par les conditions naturelles liées à l'aliénation mentale que par de sinistres jacobins ou communistes. Cela pouvait bien faire apparaître le fou et le déviant psychologique plus dangereux qu'auparavant, mais cette patine médico-scientifique rendait le spectre de la révolution et de l'anarchie moins traumatique pour la classe moyenne »³¹⁰.

Afin de préserver la société de tels criminels frappés par l'hérédité et jugés « incorrigibles », les médecins républicains, ainsi que l'explique Laurent Mucchielli, proposent de « briser l'unité de cette catégorie en mettant hors de l'humanité ces criminels incurables »³¹¹. Le criminel récidiviste n'est plus considéré comme un homme, il devient une maladie, « une nuisance à éradiquer au même titre que le choléra ou la peste »³¹². Laurent Mucchielli montre que cette approche est propre aux médecins républicains positivistes « qui élevaient leur croyance en la toute puissance de la Science à un niveau d'aveuglement sans doute supérieur [à celui des spiritualistes conditionnés par le christianisme] »³¹³. Il est ainsi possible de se demander si l'article d'Amédée de Cesena, émanant de l'organe des orléanistes, marqués par le christianisme, ne s'interroge pas sur la pertinence de l'assimilation des socialistes à des aliénés. À cette comparaison qui nie leur responsabilité, le

308. Gisèle Sapiro note l'importance accrue des médecins dans les instances législatives à partir des années 1880 : « Leur nombre à la Chambre des députés grimpe de trente-trois dans la législature de 1871-1876 à soixante-deux dans la Chambre de 1881-1885, chiffres inhabituels dans les assemblées politiques modernes. Ils étaient majoritairement opportunistes ou radicaux, de même que les quatre-vingt-un médecins ayant siégé au Sénat entre 1876 et 1900 ». Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain : Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 349

309. Ian Dowbiggin, *La Folie héréditaire ou comment la psychiatrie française s'est constituée en un corps de savoir et de pouvoir dans la seconde moitié du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 208.

310. *Ibid.*

311. Laurent Mucchielli, « Criminologie, hygiénisme et eugénisme en France (1870-1914) : débats médicaux sur l'élimination des criminels réputés « incorrigibles » », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 3, 2000, p. 63.

312. *Ibid.*, p. 67.

313. *Ibid.*

chroniqueur préfère celle du vol qui met en valeur leur criminalité pour laquelle ils doivent être jugés. Le chroniqueur semble réaffirmer le danger de ces révolutionnaires, les reliant à la Révolution française qui est à l'origine de la République :

« Ce que nous craignons et ce que nous signalons, c'est que du milieu de ces divagations émerge une pensée dangereuse, menaçante, criminelle, celle d'une déclaration de guerre à la société. [...] Ce n'est plus une réunion de théoriciens ou de praticiens examinant les moyens d'améliorer le sort des travailleurs. C'est un club de Jacobins préparant une insurrection. Il aurait dû être interdit. Il devrait être fermé »³¹⁴.

Il dénonce ainsi la responsabilité des républicains dans la réorganisation du mouvement ouvrier. À l'instar d'Amédée de Cesena qui réaffirme la responsabilité des socialistes, remettant en cause la gestion par les républicains de l'hygiène publique, Émile Cardon, choisissant de voir dans les impressionnistes des mystificateurs habiles, dupant le public à la recherche du profit, plutôt que des fous sincères, semble mettre en valeur le danger pour l'art de leurs doctrines, qui nient toutes les conventions. D'autres critiques de la presse orléaniste choisissent également de dénoncer la cupidité de ces artistes comme Achille de Lauzière-Thémines³¹⁵ dans la conservatrice *Patrie*³¹⁶ : « On se demande si c'est là une mystification d'autant plus inconvenante que le mystificateur en tire son profit, ou bien une spéculation d'une délicatesse problématique »³¹⁷. L'évocation, dans la presse conservatrice, du couple formé par l'escroc et le fou afin de désigner les impressionnistes conforte leur assimilation aux révolutionnaires.

2.3 Les impressionnistes et les républicains de gouvernement

2.3.1 Le matérialisme

Les droites conservatrices considèrent que les républicains liquident l'héritage monarchique au profit des valeurs démocratiques qui imprègnent la société. Si, avec la crise de mai 1877, les républicains n'avaient pas achevé la conquête des pouvoirs publics, les élections municipales de janvier 1878 puis le renouvellement du premier tiers du Sénat en janvier 1879 les rendent maîtres des différents organes du pouvoir. Patrice de Mac Mahon démissionnant le 30 janvier 1879, le républicain Jules Grévy est élu Président de la République. Ce dernier appelle William Waddington à former le premier gouvernement républicain, achevant l'installation de la République. À partir du début des années 1880, les critiques antirépublicains sont à l'affût des conséquences des politiques républicaines

314. A. de Cesena, « Le Congrès de Marseille », *op. cit.*

315. Voir dictionnaire (annexe B, p. 626).

316. Fondée en 1841 par Auguste Lireux, ce journal impérialiste, passe sous le contrôle de Georges de Soubeyran devenant un quotidien conservateur manifestant des sympathies bonapartistes. Ce journal d'affaires demeure fidèle à Patrice de Mac Mahon jusqu'en 1879. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 193.

317. A. L. T., « Chronique », *La Patrie*, 21 avril 1874, p. 2.

sur la société. Dans son salon de 1880, le critique d'art de l'organe des légitimistes ultras, Léonce Dubosc de Pesquidoux, proclame l'hypocrisie du régime républicain en dénonçant la persistance des inégalités entre les artistes au Salon :

« Tout le monde sait qu'en temps de République les privilèges disparaissent pour faire place au droit commun. [...] Le mérite et les grades des artistes sont constitués avec le même soin que dans le mandarinat chinois. Voici les gens de qualité : les feudataires, les grands, les petits nobles ! L'aristocratie est séparée, avec un soin jaloux, et le peuple des artistes n'a plus le droit de s'approcher des hauts barons numérotés »³¹⁸.

Le critique fait référence au nouveau règlement du Salon proposé par le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Edmond Turquet, qui considérait que le régime républicain se devait de réformer le Salon et suggéra un accrochage par ensembles plutôt que par ordre alphabétique des noms d'artistes³¹⁹. Jouant avec le champ lexical de l'Ancien Régime, Léonce Dubosc de Pesquidoux présente les républicains comme feignant l'égalité dans l'organisation du Salon comme de la société mais en réalité très attachés aux privilèges. Les critiques de l'organe jérômiste³²⁰ s'attaquent particulièrement au matérialisme³²¹ prôné par les républicains au gouvernement que l'on nomme « opportunistes ». Ainsi A. de Fontreal déplore, dans *l'Appel au Peuple*, la perte de la foi et de la conscience chez les artistes qui exposent au Salon de 1883 : « Le matérialisme triomphant a envahi notre littérature, il a corrompu nos mœurs et sa fatale influence n'est que trop visible chez nos artistes ! »³²² Son ouvrage consacré à l'Angleterre publié en 1875 avait déjà donné à de Fontreal l'opportunité de dénoncer les progrès du matérialisme dans la France républicaine :

« De ce que les apôtres du matérialisme professent librement en France leurs dangereuses doctrines et de ce qu'il s'y trouve nombre de gens pour accepter sans répugnance l'étrange théorie qui, refusant de voir dans l'homme l'œuvre spontanée de Dieu, en fait le simple produit des perfectionnements successifs

318. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1880 », *L'Union*, 2 mai 1880, p. 2.

319. Antoinette Ehrard a étudié la réception ce Salon dans son article « L'impossible salon de 1880 ». *La Critique d'art en France : 1850-1900*, Saint-Etienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989.

320. À la suite à la mort du Prince impérial le 1^{er} juin 1879, le parti bonapartiste et sa presse sont divisés entre les jérômistes, partisans du prince Jérôme Napoléon, et les victoriens, partisans de son fils Victor, derrière l'impératrice Eugénie. Les jérômistes font figure de bonapartistes « rouges » développant une pensée plébiscitaire et populaire. Ils lancent *l'Appel au Peuple* en 1883 à la suite du manifeste du prince Napoléon du 15 janvier 1883. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 318.

321. Le tome X du *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle* définit ainsi le matérialisme : « Système de ceux qui n'admettent que des êtres matériels : *Le matérialisme conduit à l'athéisme.* (Brachet.) ». Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, *op. cit.*, tome X, p. 1331.

322. A. de Fontreal, « Exposition des beaux-arts », *L'Appel au peuple*, 15 février 1883, p. 3.

de la matière, il ne faudrait pas conclure que le sentiment religieux est plus affaibli chez nous que chez les nations voisines ! »³²³

Son chapitre consacré à l'art révèle en quoi de telles théories peuvent être dommageables pour l'art. De Fontreal attribue à la rupture de l'Angleterre avec le catholicisme son infériorité artistique, liant intimement l'art à la religion :

« Chez tous les peuples, en effet, et à toutes les époques, c'est au sentiment religieux que l'art est allé demander ses premières et souvent ses plus sublimes inspirations. C'est pour donner une forme à l'Être inconnu qu'il adorait, que pour la première fois l'homme, encore sauvage, a dû songer à tailler dans un bloc de pierre ou de bois, la grossière idole au pied de laquelle il est venu se prosterner »³²⁴.

Le lendemain du compte rendu de A. de Fontreal, Albert Renard, dans un article intitulé « L'Art et l'Opportunisme » rappelle les mises en garde du Prince Jérôme contre le « poison mortel »³²⁵ qu'est le matérialisme, dans son discours d'économie politique prononcé à Limoges en 1858. Ces articles issus de la presse bonapartiste doivent se comprendre dans le contexte des lois républicaines laïques³²⁶. Albert Renard, semblant faire écho aux craintes de Léonce Dubosc de Pesquidoux de 1874³²⁷, considère que le Salon de 1883 par son absence de maîtres, de traditions et d'écoles est le digne représentant artistique de la doctrine opportuniste : « Sous le régime des manufacturiers, des drapiers, des pharmaciens et des vétérinaires, l'art doit être relatif, car dans ce monde, comme le disait M. Jules Ferry aux sociétés savantes, tout est relatif »³²⁸. Le critique se livre à une description du personnel politique républicain qui façonne la société de 1883³²⁹. Il insiste sur l'affairisme, plutôt que sur l'origine plébéienne, des opportunistes comme Jules Ferry qui, par leur célébration bourgeoise de l'individualisme, détruisent la société et transforment l'artiste en vulgaire commerçant : « L'art est devenu un commerce pour le plus grand nombre. L'artiste est un marchand ; et l'art est un métier. Nos députés doivent apprécier à sa juste valeur cette décadence de l'art français »³³⁰. Les critiques de l'organe jérômiste se livrent à une véritable condamnation du gouvernement républicain à travers leurs Salons, retrouvant dans l'art produit en République les valeurs républicaines et bourgeoises jugées néfastes pour la société. Dans son Salon de 1885, de Fontreal présente les impressionnistes comme la

323. A.-D. De Fontreal, *A travers Londres et l'Angleterre : Esquisses des Moeurs Britanniques*, Paris, E. Lachaud et Cie, 1875, p. 249.

324. *Ibid.*, p. 275.

325. Albert Renard, « L'Art et l'Opportunisme », *L'Appel au peuple*, 2 mai 1883, p. 1.

326. Le 28 mars 1882 est votée la loi d'obligation et de laïcité de l'école primaire.

327. Dubosc de Pesquidoux, « Sur la nouvelle organisation des Beaux-Arts », *op. cit.*

328. Albert Renard, « L'Art et l'Opportunisme », *op. cit.*

329. Il énumère les nouvelles valeurs républicaines : « L'idéal, c'est la tenue des livres en partie double, la balle de coton, la cheminée en briques, le temple de la Bourse, la pornographie et le parlementarisme ». *ibid.*

330. *Ibid.*

conséquence du « détestable goût du jour »³³¹ que certains artistes comme Jules Lefebvre combattent courageusement : « Aussi tandis que les impressionnistes et *tutti quanti* sont tombés dans le pur barbouillage, dans l'incohérent, dans le grotesque, M. Lefebvre nous donne une superbe étude de femme qu'il intitule « Laure »³³³ »³³⁴. Les barbouillages impressionnistes témoignent de la progression, dans la France républicaine, du matérialisme qui transparaissait dès le début des années 1870 dans les œuvres d'Édouard Manet. En effet, dans un article de 1874 consacré à Édouard Manet, Albert Wolff, écrivant alors au *Gaulois*, regrettait la subjectivité revendiquée du peintre qui s'obstinait à représenter les éléments du réel tels qu'il les voyait sans en livrer l'essence³³⁵. Le caractère d'actualité de la nouvelle peinture³³⁶, était déjà rapproché du matérialisme et présenté par Albert Wolff comme ayant des conséquences très graves pour l'art en tant que gloire de la France :

« Mais si cette école, dont M. Manet s'est fait le vice-apôtre, Courbet en étant le chef, pouvait prévaloir dans les arts contemporains ; si la grâce, la finesse et la distinction dans la crânerie qui ont porté si haut l'école française, si toutes ces qualités rares pouvaient succomber sous le matérialisme triomphant de M. Manet, la France devrait à jamais fermer le livre d'or de son école et porter le deuil de sa gloire artistique »³³⁷.

À partir de 1880, des critiques d'art de la presse légitimiste modérée et orléaniste rapprochent, à la faveur de leurs comptes rendus d'expositions, les impressionnistes des républicains de gouvernement, les opportunistes³³⁸. Cette assimilation passe dans un premier temps, à la fin des années 1870, par la présentation d'Édouard Manet, par les critiques de la presse monarchiste, comme du peintre de la République installée. En effet, dès 1876, la presse conservatrice déplace Édouard Manet de l'extrême gauche intransigeante vers le centre gauche. En 1877, le caricaturiste Bertall³³⁹, dans un article pour *Paris-Journal*³⁴⁰, fait de lui ainsi que d'Edgar Degas des opportunistes : « En celui-là, il y a l'étoffe d'un

331. A. de Fontreal, « Salon de 1885 », *L'Appel au peuple*, 24 mai 1885, p. 3.

333. Cette toile n'a pas été identifiée.

334. *Ibid.*

335. « il ne voit dans la peinture qu'un art destiné à reproduire aussi fidèlement que possible les objets qui passent sous les yeux de l'artiste ; il peint avec ses mains et non avec son âme ; il se contente d'une impression première et par cela même superficielle de la nature ; il ne prend pas la peine d'en approfondir les mystères ; il ne subit pas les enchantements qu'elle prodigue à ses amoureux ». Albert Wolff, « A travers les ateliers : M. Manet », *Le Gaulois*, 15 avril 1874, p. 1.

336. Pierre Daix, *Pour une Histoire culturelle de l'art moderne de David à Cézanne*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998, p. 237.

337. Albert Wolff, « A travers les ateliers : M. Manet », *op. cit.*

338. Ce néologisme est utilisé par les républicains intransigeants qui craignent en 1876 que Léon Gambetta et ses proches soient prêts à toutes les concessions pour accéder au pouvoir. L'appellation est ensuite assumée par Léon Gambetta qui lui donne une signification positive, la liant à leur volonté de sérier les questions et de n'engager que les réformes qu'ils jugent opportunes. Jérôme Grévy, *La République des opportunistes, 1870-1885*, Paris, Perrin, 1998, p. 47-48.

339. Voir dictionnaire (annexe B, p. 579).

340. Contrôlé par le banquier Georges de Soubeyran, ce journal orléaniste qui prône l'union des conservateurs a pour rédacteur en chef le royaliste Henri de Pène. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 1923.

peintre ; il [Edgar Degas] passera certainement, comme le grand-prêtre Manet, à l'opportunisme et au Salon des Champs-Élysées, avant qu'il soit longtemps »³⁴¹. Édouard Manet et Edgar Degas, dont le talent de dessinateurs est largement perçu par la critique à travers leurs œuvres, renoncent au bleu qui domine les toiles présentées lors de cette troisième exposition impressionniste. Ils sont donc rapprochés des républicains de la gauche républicaine et de l'union républicaine³⁴², qui sont repoussés vers la gauche voire le centre gauche par l'organisation de l'opposition radicale :

« M. Manet, jadis le pontife de cette école, ou plutôt de cette chapelle, a perdu son crédit près de ces intransigeants de l'étude et du travail ; il serre davantage ses contours, cherche à harmoniser davantage son plan et ses tons ; il vient d'être reçu au salon pour son portrait de Faure ; il est maintenant dédaigné par ces radicaux et considéré comme un lâcheur et un opportuniste »³⁴³.

Dès les élections législatives de 1876, des radicaux jugent Léon Gambetta trop modéré, mais la crise du 16 mai 1877 ainsi que la volonté de conquête du Sénat unissent les républicains. Ce n'est qu'avec la mise en place d'un gouvernement républicain que les radicaux se déclarent hostiles à la politique des opportunistes. Cette analogie consacre le radicalisme des impressionnistes tels que Claude Monet et Camille Pissarro dont la palette est jugée extrêmement désagréable³⁴⁴. À l'occasion de son compte rendu du Salon de 1880, intitulé « L'art officiel sous la République », Simon Boubée présente Édouard Manet comme un « républicain éprouvé, protégé-né de l'administration »³⁴⁵. Édouard Manet devient pour le critique de *La Gazette de France* la personnification de la République opportuniste dans ce qu'elle a de plus intolérable pour les monarchistes : « Il a tous les titres possibles aux faveurs officielles, et caractérise à miracle la période Gambettiste. Si Édouard Manet n'existait pas depuis longtemps déjà la démocratie actuelle l'aurait inventé »³⁴⁶. Apparaît alors dans la presse monarchiste une assimilation d'Édouard Manet à la figure de Léon Gambetta, chef de l'Union républicaine qui forme à l'Assemblée la gauche du parti républicain :

« Il a été comme une sorte de précurseur de la République présente : il en a l'énorme, la monstrueuse sottise et en même temps la prodigieuse prétention. Il est d'ailleurs malin dans son espèce, c'est-à-dire opportuniste. Son ignorance

341. Bertall, « Exposition des impressionnistes », *Paris-Journal*, 9 avril 1877, p. 1-2.

342. Les républicains opportunistes sont divisés entre la gauche républicaine de Jules Grévy et Jules Ferry et l'Union républicaine de Léon Gambetta. Malgré des divergences ces deux groupes affirment l'importance de l'ordre dans la société.

343. *Ibid.*

344. « L'impression produite sur le spectateur quand on entre dans ces galeries, est celle d'un certain bleu uniforme mêlé d'un vert cru dont l'aspect est douloureux pour le regard et qui rappelle la coloration vermouluée du fromage de Roquefort ». *ibid.*

345. S. B., « L'Art officiel sous la République : Groupes antipathiques », *La Gazette de France*, 19 mai 1880, p. 1-2.

346. *Ibid.*

incroyable le rendant inapte à passer pour l'élève de qui que ce soit. Il s'est tout simplement fait novateur. C'est du pur Gambetta »³⁴⁷.

Le critique retrouve dans les toiles du peintre les défauts de l'orateur qui a provoqué la crise du 16 mai 1877 par son apostrophe puis la démission des deux premiers ministères opportunistes. Devant *Chez le père Lathuille* (Figure 12, p. 491), toile réalisée en 1879, Simon Boubée s'insurge : « On pouvait croire qu'il avait dit le dernier mot du plat, du sale et du laid : mais il ne faut pas oublier que la démocratie progresse... en art comme en politique »³⁴⁸. Le critique associe le dégoût provoqué par la toile d'Édouard Manet à celui de la politique vers laquelle Léon Gambetta tente d'entraîner Jules Grévy³⁴⁹. Cette assimilation est confortée par la médaille décernée à Édouard Manet lors du Salon de 1881 où il présente son *Portrait de M. Pertuiset, le chasseur de lions* (Figure 13, p. 491). Simon Boubée s'exclame : « Le voilà officiellement embourgeoisé. Il est bon républicain et sa médaille a l'air d'une récompense »³⁵⁰. Selon le critique, la République récompense donc « des laideurs, des banalités, des vilénies, des choses sales ou saugrenues »³⁵¹.

Avec la cinquième exposition du groupe impressionniste, mais surtout le retour de Claude Monet et Pierre-Auguste Renoir au Salon, les impressionnistes deviennent, dans leur ensemble, pour la presse orléaniste et légitimiste modérée, des opportunistes. Ce sont les impressionnistes qui, rejoignant Édouard Manet au Salon, attestent de la main mise des républicains opportunistes sur la République :

« Les impressionnistes au Salon! [...] Le Salon de 1880 est avant tout un Salon officiel, un Salon démocratique, républicain, opportuniste, gambettiste, turquettiste, et par conséquent absurde au premier chef [...]. L'art impressionniste est dans la peinture ce que la République est dans la politique. Ces deux abominations devaient s'attirer l'une l'autre »³⁵².

Le critique propose de voir dans les œuvres d'Édouard Manet, mais plus encore dans celles du groupe impressionniste, un pendant artistique de la politique des républicains de gouvernement. Ce rapprochement semble tout d'abord justifié par les sujets traités par les impressionnistes. Ainsi la représentation par Marcellin Desboutins, qui a participé à la deuxième exposition impressionniste, du prêtre Hyacinthe Loyson³⁵³ et de sa famille suscite des commentaires quant à la politique du gouvernement :

347. S. B., « L'Art officiel sous la République : Groupes antipathiques », *op. cit.*

348. *Ibid.*

349. Pendant trois ans, jusqu'en 1881, Léon Gambetta, dont l'aspiration à un pouvoir fort et une limitation des excès du libéralisme économique gêne Jules Grévy, est écarté de la présidence du conseil. Jean-Marie Mayeur, *Les Débuts de la IIIe République 1871-1898*, *op. cit.*, p. 105.

350. Simon Boubée, « Le Salon de 1881 », *op. cit.*

351. *Ibid.*

352. S. B., « L'Art officiel sous la République : Groupes antipathiques », *op. cit.*

353. Ce prédicateur aux sermons très éloquentes et libéraux, qui déplaisaient aux catholiques ultramontains, est excommunié en 1869. Marié en 1872, il fonde l'Église gallicane à Paris en 1878.

« plus que tout autre le portrait de la famille Loyson est à sa place dans un salon opportuniste. Le gambettisme a certainement rêvé parfois un schisme Loysonnien en notre beau pays de France. Le Gênois n'est pas partisan de la séparation de l'Église et de l'État, et, comme dit Toinette du *Malade imaginaire* : la bonne bête a ses raisons!... Elle se dit, la bonne bête, que l'Église laissée à ses propres forces, voire persécutée, pourrait bien briller d'un éclat tout nouveau... Mais les opportunistes rêvent d'une Église assermentée, gambettifiée, opportunistifiée et par conséquent avilie. Le signor Gambetta a déjà tenté bien des intrigues dans ce sens »³⁵⁴.

En effet, si le vrai ciment du groupe républicain, comme l'explique Jean-Marie Mayeur, est la volonté de séculariser l'État et la vie sociale, les opportunistes ne touchent pas au budget des cultes et ne remettent pas en cause le Concordat que les radicaux voulaient abroger. Jean-Marie Mayeur corrobore l'explication du critique légitimiste. Ce choix est, selon lui, dicté par « la volonté de ne pas renoncer à une arme précieuse pour contrôler l'influence du clergé séculier »³⁵⁵. C'est également l'utilisation de la couleur par les impressionnistes qui suscite le dégoût du critique qui considère la *Jeune fille endormie* de Pierre-Auguste Renoir (Figure 14, p. 492) comme un « ragoût indigeste et nauséabond »³⁵⁶. Son mépris de la palette de Pierre-Auguste Renoir vient notamment de ce qu'elle lui rappelle l'emblème républicain : « c'est encore un chaos de couleurs. Y a du bleu, du blanc, du rouge. Vive le drapeau français! »³⁵⁷. L'accent mis par les impressionnistes sur la matérialité de la peinture³⁵⁸ – par leur emploi de la couleur pure, leur traitement de la lumière par taches et leur absence de fini – au détriment de la représentation du sujet est rapproché par les critiques de la presse orléaniste et légitimiste modérée du développement du matérialisme dans la société. Simon Boubée semble en effet lier l'avènement de la nouvelle peinture à celui de la bourgeoisie républicaine :

« Mais les impressionnistes triomphent aujourd'hui et triomphent précisément par le bourgeois et à l'aide du bourgeois – à l'aide de ce bourgeois qu'ils ont choqué de propos délibéré. Tel est, d'ailleurs, le sort glorieux de tous les *épateurs* de bourgeois ; car la grande prétention du bourgeois français est de ne point juger bourgeoisement les choses »³⁵⁹.

L'assimilation des impressionnistes avec les républicains modérés est confortée par la proximité sociale que les critiques de la presse orléaniste croient percevoir. En marge du Salon de 1880, Bertall présente en effet les impressionnistes comme les « nouvelles

354. S. B., « L'Art officiel sous la République : Groupes antipathiques », *op. cit.*

355. Jean-Marie Mayeur, *Les Débuts de la IIIe République 1871-1898*, *op. cit.*, p. 112.

356. S. B., « L'Art officiel sous la République : Groupes antipathiques », *op. cit.*

357. *Ibid.*

358. Pierre Daix, *Pour une Histoire culturelle de l'art moderne de David à Cézanne*, *op. cit.*, p. 243.

359. S. B., « L'Art officiel sous la République : Groupes antipathiques », *op. cit.*

couches de la peinture »³⁶⁰, faisant référence à cette « couche sociale nouvelle » dont Léon Gambetta avait annoncé l'avènement en septembre 1872 et qui représente, selon Jean-Marie Mayeur, « l'infanterie de la République »³⁶¹. Les républicains s'appuient sur les classes moyennes qui s'étaient développées avec les transformations économiques du second Empire et croient en l'ascension sociale et la promotion politique. Bertall fait des impressionnistes les classes moyennes de l'art que les républicains entendent représenter. Il imagine ainsi les républicains de gouvernement favorisant les impressionnistes au détriment des peintres de l'Académie des Beaux-Arts :

« Qui sait si, un changement de ministère survenant et M. Turquet étant épuré comme dangereux et par trop rétrograde, il n'arriverait pas au pouvoir quelque novateur audacieux qui balayerait l'Institut, ferait évacuer l'école des beaux-arts des gens dangereux qui professent le dessin, la forme et la couleur, enseignent le respect et l'imitation des maîtres du temps passé, célébrés à tort par des générations idiotes et corrompues, et substituerait *manu militari* les impressionnistes les plus fougues à MM. Guillaume, Baudry, Meissonier, Cabanel, Gérôme, Henner et Cie, qui seraient expulsés de France dans l'intérêt définitif du nouvel art français ! »³⁶²

Cette attitude favorable à la nouvelle peinture qui déterminerait un « nouvel art français » serait perçue par le critique de l'orléaniste *Paris-Journal* comme anticléricale et attentatoire à la tradition :

« Qui sait si les Raphaël, les Titien, les Rembrandt, les Véronèse, les Murillo, les Rubens, etc., ne seraient point chassés à leur tour, comme coupables de pervertir la jeunesse par le spectacle de sujets contraires aux idées de l'État, la glorification de principes en opposition avec la majesté du suffrage universel, et l'exposition de faits religieux ou monarchiques pour lesquels la France n'a plus qu'un invincible mépris ! »³⁶³

L'inquiétude des conservateurs vis-à-vis du « nouvel art français » qui se constituerait sous l'influence opportuniste est éclairée par les articles soulignant le rôle de cet art français qui a à charge de faire perdurer une tradition artistique voire une civilisation. Visitant le Salon de 1884, le critique de l'organe des victoriens³⁶⁴ se rassure : « L'art reste français et le devient de plus en plus, en imposant son autorité »³⁶⁵. Mousty se félicite de l'intérêt

360. Bertall, « L'Antichambre du Salon », *Paris-Journal*, 3 avril 1880, p. 1-2.

361. Jean-Marie Mayeur, *Les Débuts de la IIIe République 1871-1898*, *op. cit.*, p. 50.

362. Bertall, « L'Antichambre du Salon », *op. cit.*

363. *Ibid.*

364. Le 19 juin 1884, Victor, le fils du prince Jérôme fait acte de prétendant. Impérialistes, ses partisans font figure de bonapartistes « blancs », ils sont soutenus par la plupart des notables et députés du parti et apparaissent proches de la droite royaliste et cléricale.

365. Mousty, « Beaux-Arts : Le Salon de 1884 », *Le Petit caporal*, 4 mai 1884, p. 3.

croissant pour l'art français qu'il croit percevoir : « l'art en France conserve sa suprématie et prend une extension considérable, il se met à l'ordre du jour dans toutes les classes de la société; non seulement le bourgeois, mais l'ouvrier mais le peuple y prend goût et commence à l'apprécier »³⁶⁶. Le critique du *Petit Caporal*³⁶⁷ considère qu'il est important de développer un art français qui a pour vocation l'union du peuple tout entier, assurant ainsi un lien avec les milieux populaires et les détournant des théories de la gauche : « cet amour de l'art réagit contre les influences dissolvantes des politiciens du radicalisme et leurs funestes doctrines »³⁶⁸. Mousty voit dans cet art un rempart contre le radicalisme qui s'implante dans les villes et bénéficie d'un fort soutien populaire dans les années 1880³⁶⁹. Dans le chapitre « National Art and French Art : History, Art, and Politics during the Early Third Republic » de l'ouvrage *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, Marie-Claude Genet-Delacroix distingue la notion d'« art français » de celle d'« art national », l'art français étant en général « une affaire de tradition, d'académisme, de goût raffiné alors que l'art national essaie d'agir, de faire œuvre de prosélyte, d'être audacieux, provoquant et dynamique »³⁷⁰. Mousty constate, dans le rejet du public de l'impressionnisme, l'importance qu'il accorde à la tradition :

« Le bon public ne comprend rien à ces ébauches revêtues des mille couleurs des *impressionnistes*, dans lesquelles il lui faut deviner le beau et qui ne lui donne qu'une idée confuse et comme inachevée de ce qu'il désire trouver dans l'art. Il n'y voit, au premier aspect, qu'un barbouillage peu agréable et ne comprend pas l'enthousiasme des adeptes de cette école fantaisiste »³⁷¹.

Le critique paraît rassuré de voir le public défendre les conventions artistiques : « Il aime mieux les belles formes, les choses finement arrangées; il lui faut du trompe-l'œil, et ne veut pas mettre son esprit à la torture pour trouver beau ce qui spontanément le choque »³⁷². C'est, semble-t-il, bien la persistance et le développement d'un style français dans l'art qui protégera, selon Mousty, la civilisation française dont l'art est « l'expression la plus élevée »³⁷³. Un tel article révèle le point de vue d'un critique bonapartiste confiant dans l'avenir de l'art mais permet également de mesurer l'importance qui lui est accordée par les conservateurs et les dommages que pourrait causer l'influence républicaine.

366. Mousty, « Beaux-Arts : Le Salon de 1884 », *op. cit.*

367. Feuille populaire lancée par l'ancien secrétaire de Napoléon III J. F. Perron en 1876, *Le Petit Caporal* est confié par les autorités du parti à Jules Amigues en mai 1877. Sous sa direction il devient un soutien de l'impératrice Eugénie et du prince Victor. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 200.

368. Mousty, « Beaux-Arts : Le Salon de 1884 », *op. cit.*

369. Jean-Jacques Becker et Gilles Candar (dir.), *Histoire des gauches en France : L'héritage du XIXe siècle*, t. 1, Paris, La Découverte, 2004, p. 119-120.

370. June Hargrove et Neil McWilliam (dir.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, Washington, National gallery of art, 2005, p. 37.

371. Mousty, « Beaux-Arts : Le Salon de 1884 », *Le Petit caporal*, 6 mai 1884, p. 2-3.

372. *Ibid.*

373. Mousty, « Beaux-Arts : Le Salon de 1884 », *op. cit.*

Les critiques de la presse légitimiste modérée établissent un parallèle entre le manque de talent des impressionnistes et l'incompétence des républicains de gouvernement. Élie de Mont profite de son compte rendu de l'exposition de 1881 pour *La Civilisation* afin de rapprocher Léon Gambetta des impressionnistes. N'ayant jamais appris le dessin, méprisant la forme, les règles de la perspective et trop paresseux pour étudier, ils se révèlent tout aussi incompétents que le chef de l'Union républicaine :

« On ne saurait être plus moderne, plus dans le mouvement ! Le Jupiter ventru du palais Bourbon, M. Gambetta, n'a-t-il pas professé que la première des conditions pour bien faire un métier était de ne pas le connaître ?

C'est avec des escobarderies de ce genre que le héros de la Défense nationale espérait se faire prendre pour un foudre de guerre et que les peintres dévoyés dont nous parlons voudraient se faire passer pour des pionniers de l'art »³⁷⁴.

Le critique compare le statut d'homme de la revanche attribué à un Léon Gambetta qui, comme le met en valeur Jean-Marie Mayeur, souhaitant une politique de « fierté nationale »³⁷⁵, se passionne pour l'armée et la politique extérieure, au statut d'artistes d'avant-garde que les impressionnistes revendiquent selon lui. Ce sont dans les deux cas pures usurpations aux conséquences de différente importance :

« En sommes, il importe peu qu'on nous montre quelques mauvais tableaux de plus ou de moins, tandis qu'il serait terrible de voir nos armées lancées de nouveau sur les champs de bataille par le grand stratège de 1870-71, désireux de prouver au monde qu'il est inutile de savoir son métier de soldat et de se battre vaillamment pour triompher de ses ennemis »³⁷⁶.

Le critique déplore l'influence des valeurs républicaines dans les œuvres des peintres. Cette influence semble réciproque pour certains conservateurs lorsque, en 1885, Henri Conseil utilise une analogie artistique pour qualifier un député républicain dans sa chronique consacrée à la Chambre des députés pour *Le Gaulois*³⁷⁷, devenu « organe d'avant-garde » du parti royaliste³⁷⁸. Rendant compte du discours du député du centre gauche Henri Germain³⁷⁹ à la Chambre, le chroniqueur compare son éloquence à la maîtrise de la peinture par les impressionnistes :

374. Elie de Mont., « L'Exposition du boulevard des Capucines », *op. cit.*

375. Jean-Marie Mayeur, *Les Débuts de la IIIe République 1871-1898*, *op. cit.*, p. 101.

376. Elie de Mont., « L'Exposition du boulevard des Capucines », *op. cit.*

377. Arthur Meyer rachète *Le Gaulois* en 1879 et le rallie à la cause monarchiste. En 1882 ce patron de presse reprend définitivement la direction du *Gaulois*. Ce quotidien est essentiellement lu par la noblesse et une partie de la haute bourgeoisie. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 322

378. X., « M. Arthur Meyer et le parti national », *Le Gaulois*, 17 avril 1888, p. 1.

379. Député de l'Ain de 1876 à 1885, Henri Germain joue un rôle important dans les débats financiers. En juin 1885 il s'oppose à la gestion financière du gouvernement et n'est pas porté au renouvellement d'octobre 1885 sur la liste républicaine. *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1789 à 1889*, *op. cit.*, p. 161-162.

« Son éloquence jaillit comme une onde trop longtemps comprimée, bouillonnante, avec de la fumée, qui se précipite à flots tumultueux, capricieusement ; elle gagnerait à être endiguée. Elle n'en répand pas moins un limon fertilisant, que les folies républicaines ne savent pas utiliser et gaspillent. Il en use avec l'économie politique, science correcte et grave, comme les impressionnistes avec la peinture il est à M. Léon Say³⁸¹ ce que M. Degas est à Ingres »³⁸².

Qualifié de « républicain désabusé et repentant »³⁸³, Henri Germain, qui en juin 1885 critique la gestion financière du gouvernement menant à « l'organisation du gaspillage »³⁸⁴, semble intéresser le chroniqueur de l'organe monarchiste. Il le compare à Edgar Degas, un impressionniste jugé également « repentant », dont les œuvres à la facture savante tout en donnant l'impression du premier jet intéresse le critique du *Gaulois* en 1886³⁸⁵. Malgré certaines compositions étranges, les œuvres de cet artiste méritent d'être vues de même que les discours d'Henri Germain devraient être entendus par les républicains :

« Peu d'entre eux ont une grande valeur ; plusieurs unissent l'impuissance à la bonne volonté ; leur facture est généralement désagréable, heurtée, imitant le point de tapisserie ; mais il y a souvent à profiter de leurs observations et même de leurs erreurs. [...] Les habiles hommes ont fort à gagner à regarder leurs œuvres si rudimentaires qu'elles soient »³⁸⁶.

La figure de l'impressionniste semble ainsi entrer dans la rhétorique politique des monarchistes modérés afin de pointer les errements républicains. Un critique de la légitimiste *Gazette de France* utilise également la figure du peintre indépendant comme illustration des dangers de la politique des républicains de gouvernement. Jouant sur le titre de l'exposition impressionniste de 1882, Louis de Meurville³⁸⁷ s'interroge sur la pertinence de cette proclamation d'indépendance et attaque le gouvernement républicain : « Il n'est personne qui ne chérisse l'indépendance avec toute l'ardeur que peut avoir un républicain pour la liberté... lorsqu'il n'est pas au pouvoir ! »³⁸⁸ Sous l'impulsion de Léon Gambetta, les républicains au pouvoir, afin de détacher le centre gauche de la coalition conservatrice, se posent en garants de l'ordre. L'historien Gilles Candar explique comment l'opposition

381. Ministre des finances dans le gouvernement Freycinet, sénateur de Seine-et-Oise siégeant au centre gauche de 1876 à 1889, Léon Say est un tenant de la politique conservatrice libérale et libre-échangiste. *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1789 à 1889, op. cit.*, p. 281-282.

382. Henri Conseil, « La Chambre des députés », *Le Gaulois*, 12 juillet 1885, p. 2.

383. *Ibid.*

384. *Ibid.*

385. « M. Degas persiste et, certes, M. Degas est un maître. Ses pastels, « Chez la modiste » peuvent être considérés comme des morceaux supérieurs et, pareillement, ses femmes nues faisant leur toilette, traitées avec une science, une liberté et un raffinement de dessin exceptionnels ». F., « Exposition de peinture : 1, rue Laffitte », *Le Gaulois*, 16 mai 1886, p. 2.

386. *Ibid.*

387. Voir dictionnaire (annexe B, p. 633).

388. Meurville, « Exposition des indépendants », *La Gazette de France*, 21 mars 1882, p. 2.

conservatrice cherche alors à dénoncer le contrôle du gouvernement républicain sur la société³⁸⁹. La veille de la publication de l'article de Louis de Meurville³⁹⁰, le premier-Paris de *La Gazette de France* dénonçait la République liberticide au cœur des débats concernant la loi d'obligation et laïcité de l'école primaire :

« M. de Freycinet avait formulé son programme par ces deux mots : liberté et radicalisme. Mais comprenant bien vite que la liberté serait la mort du radicalisme, il n'a pas hésité à étrangler une liberté aussi méchante, et le voilà navigant à pleines voiles dans les eaux des Jacobins. [...] L'enseignement obligatoire a été fondé sur la suppression de tout enseignement, aux enfants, d'un Dieu ou d'un spiritualisme quelconque »³⁹¹.

Dénonçant vigoureusement la politique laïque et scolaire des républicains de gouvernement³⁹², le critique d'art de l'organe des légitimistes modérés semble présenter les théories qui sous-tendent les œuvres des impressionnistes comme aussi paradoxales que les doctrines politiques des républicains. Il constate la vanité d'une esthétique qui n'est appliquée qu'en partie par les impressionnistes. De telles théories qui consistent à ne traiter avec précision que certains éléments du sujet, laissant le reste de la toile dans le flou ne peuvent avoir pour raison d'être que de masquer la maladresse du peintre. L'étude de la *Femme à l'éventail* peinte par Pierre-Auguste Renoir en 1880 (Figure 15, p. 492) conforte sa condamnation : « De là à dessiner finement une bouche et à laisser tout le reste du portrait dans un vague brumeux, il n'y a qu'un pas : mais ce pas, M. Renoir n'ose pas toujours le franchir, avouant ainsi l'absurdité du système qui lui est cher »³⁹³. Louis de Meurville trouve dans les toiles impressionnistes la preuve de la faiblesse des idées qui les motivent, mais elles lui semblent également illustrer les dérives de la politique du gouvernement républicain auquel ces peintres apparaissent particulièrement liés : « Et maintenant, laissez-moi vous dire que je reconnais à ces expositions des indépendants une très grande utilité. Elles jouent le rôle des ilotes ivres dans les mœurs de Sparte ; elles montrent le ridicule de certaines tendances parvenues à leurs fins »³⁹⁴.

389. *Histoire des gauches en France : L'héritage du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 114.

390. Dans le chapitre de son essai politique, *La Cité future* publié en 1910, consacré à la question de la liberté, il donne la parole à un révolutionnaire de naguère : « Eh bien, quoi ? Que voulez-vous ? Que le gouvernement soit désarmé, pour pouvoir le renverser à votre tour ? N'y comptez pas. « J'y suis, j'y reste. » La liberté, c'est un mot ; le gouvernement en est un autre plus réel, et le réel l'emporte toujours sur la fiction ». Ayant à cœur de dénoncer l'hypocrisie des soi-disant libéraux il conclut : « En un mot, la liberté n'est bonne que dans l'opposition. C'est une compagne de misère dont on se débarrasse une fois marié avec le pouvoir. On serait gêné de conserver, après un aussi beau mariage, une maîtresse aussi compromettante ». Louis De Meurville, *La Cité future*, Paris, Plon-Nourrit, 1910, p. 214.

391. Anonyme, « Paris, 19 mars », *La Gazette de France*, 20 mars 1882, p. 1.

392. « Rien n'est plus ridicule que cette prétention des gouvernements qui se transforment en apôtres, en même temps qu'en persécuteurs ; rien n'est plus misérable, ni plus pauvre d'esprit que ce doute perpétuel de la bonne foi des autres. [...] Le grand danger des gouvernements-apôtres est précisément d'avoir pour eux les coquins et les arrivistes hypocrites ». Louis De Meurville, *La Cité future*, *op. cit.*, p. 219.

393. Meurville, « Exposition des indépendants », *op. cit.*

394. *Ibid.*

2.3.2 Le cosmopolitisme de la République à travers l'impressionnisme

Les œuvres exposées par les impressionnistes semblent donner raison au combat des droites antirépublicaines contre la République. L'impressionnisme leur apparaît particulièrement comme une preuve du cosmopolitisme que les républicains laissent se développer. L'avènement de la République semble marquer, pour les critiques légitimistes, la disparition de la culture et de l'art français. Au moment de la parution de *L'Assommoir*, Daniel Bernard proclamait, dans *L'Union*, la mort de la littérature : « nous avons tort de prononcer le mot littéraire, comme si la littérature existait encore, comme si les chemins de fer et la démocratie régnante ne l'avaient pas tuée sans retour ! »³⁹⁵ Il considère que l'art ne peut que pâtir de la réduction des distances permise par les progrès ferroviaires. Les déplacements de personnes étant facilités, il se figure l'art français, fragilisé par la défaite face à la Prusse, corrompu par l'étranger :

« Sommes-nous sûrs qu'il y ait désormais une langue française, maintenant qu'elle est souillée par le contact de milliers d'étrangers venant s'installer sans façon et en pays conquis dans le caravansérail parisien ? Ne parlons-nous pas un langage mêlé d'argot et de bétisme, un langage où chaque nation a imprimé son empreinte, où chaque province a laissé une parcelle de son patois »³⁹⁶.

La référence à l'Orient à travers le terme de caravansérail³⁹⁷ renforce le cosmopolitisme de la scène artistique parisienne. Dans un article consacré au cosmopolitisme de l'art moderne, Béatrice Joyeux-Prunel note l'importance du caractère national de l'art pour la critique d'art. Dès la fin des années 1860, il est reproché à l'art moderne, qui est vu comme imitation de l'art étranger, son manque d'identité qui pourrait conduire à la disparition des caractéristiques nationales. Elle évoque l'exotisme d'Édouard Manet, passionné par l'art espagnol, qui est critiqué. Après la défaite face à la Prusse, dans ce contexte de rivalités nationales³⁹⁸, il est demandé aux artistes de représenter leur pays, le cosmopolitisme devient « artistiquement dangereux pour la nation et par là sulfureux socialement, voire moralement »³⁹⁹.

Cette disparition des caractéristiques nationales de l'art, que les critiques de la droite antirépublicaine croient discerner dans l'impressionnisme, se manifeste par un retour à la

395. Daniel Bernard, « Variétés : *L'Assommoir* par M. Emile Zola », *op. cit.*

396. *Ibid.*

397. *Le Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle* définit, par extension, le caravansérail comme un « endroit fréquenté par un grand nombre d'étrangers de diverses nations ». La citation de Pierre-Joseph Proudhon qui accompagne la définition présente Paris comme le « caravansérail de l'Europe ». Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, *op. cit.*, tome III, p. 365.

398. Ces rivalités sont particulièrement visibles lors de l'exposition universelle de 1878. Pascal Ruedin présente cette exposition comme une « revanche symbolique de la France sur son vainqueur de 1871 » et explique que les « beaux-arts sont enrégimentés dans une guerre de reconquête symbolique ». Pascal Ruedin, *Beaux-arts et représentation nationale : La participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, Bern, Éditions scientifiques internationales, 2010, p. 184.

399. Béatrice Joyeux-Prunel, « Art moderne et cosmopolitisme à la fin du XIX^e siècle : un art sans frontière ? », *Hypothèses*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 194.

barbarie. Lors de la deuxième exposition impressionniste, le chroniqueur du bonapartiste *Pays* reproche aux peintres cette absence d'identité nette :

« Ce ne sont ni des naïfs, comme les maîtres de l'école primitive, ni des tempéraments comme les Espagnols, les Vénitiens et les Flamands ; leurs essais n'appartiennent à aucune école, et s'il faut absolument leur découvrir un mérite, on ne leur en trouve qu'un : – une originalité et une audace qui arrivent parfois jusqu'à la sauvagerie »⁴⁰⁰.

Leur seule caractéristique, selon lui, est cette sauvagerie qui se rapproche de la démence⁴⁰¹. Les impressionnistes se trouvent ainsi rapprochés de peuples jugés sauvages par les critiques monarchistes et bonapartistes⁴⁰². Le salonnier du *Pays* cherche une explication aux œuvres incompréhensibles présentées lors de cette deuxième exposition : sont-elles réalisées par des artistes puérils ou bien séniles ? Poursuivant son interrogation concernant le primitivisme de ces toiles, il considère que l'analogie la plus pertinente serait celle des artistes sauvages : « Que sont-ils donc ? Des novateurs, des réformateurs inspirés ? Les prophètes de la peinture de l'avenir ? Pour des sauvages, c'est possible, mais pour des civilisés, ils rentrent dans cette catégorie innommée de l'art, où se démènent les funèbres détraqués en zig-zag des Folies-Bergère »⁴⁰³. Un article du *Soir*⁴⁰⁴ rapproche les impressionnistes des « peaux rouges » pour leur « férocité »⁴⁰⁵. De telles évocations rendent compte de l'intérêt pour les civilisations extra-européennes qui se développe, avec la formulation d'une doctrine de l'impérialisme colonial français, dès la mise en place de la Troisième République. L'entreprise de colonisation se développe véritablement à partir de 1880, sous le ministère Ferry, avec l'établissement du protectorat français sur le Gabon. En 1881, la France établit son protectorat en Tunisie. Certains comptes rendus d'expositions impressionnistes témoignent de ces avancées et échecs. La critique du *Pays*⁴⁰⁶, Marie Presseque⁴⁰⁷, qui signe ses articles sous le pseudonyme de Paul de Charry, feint de rechercher, dans *Nourrice et bébé* de Berthe Morisot (Figure 16, p. 492) qu'elle juge incompréhensible, une représentation du récent massacre de la mission Flatters par des Touaregs au Sahara : « Avec un peu de bonne volonté, on peut prendre cela pour un pommier ou un oranger, quelque-uns même y voient des enfants. Si vous voulez que nous nous imaginions que ce sont les Tunisiens en bataille rangée, ou la tribu des Ould-sidi-cheik assassinant la mission Flatters,

400. Georges Maillard, « Chronique : les impressionnistes », *op. cit.*

401. « C'est du délire et de la folie pure ». *ibid.*

402. Henry Fouquier est le seul critique républicain de notre corpus à rapprocher l'art des impressionnistes de celui des « sauvages ». Henry Fouquier, « Chronique », *Le XIX^{ème} siècle*, 27 avril 1879, p. 3.

403. G. Olby, « Salon de 1876 : Avant l'ouverture – Exposition des intransigeants chez M. Durand-Ruel, rue Le Peletier, 11 », *op. cit.*

404. Fondé en 1869 par le banquier Merton, *Le Soir* est racheté en 1873 par Georges Soubeyran qui impose une ligne conservatrice hésitant entre le centre droit et le centre gauche. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 193.

405. Anonyme, « Exposition des impressionnistes », *Le Soir*, 12 avril 1879, p. 1.

406. Paul de Cassagnac rompt avec le prince Victor en avril 1880, il oriente alors son journal vers le nationalisme. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 318.

407. Voir dictionnaire (annexe B, p. 638).

je n’y vois aucun inconvénient »⁴⁰⁸. Cette allusion résonne comme une condamnation de la politique coloniale dans les colonnes de l’organe nationaliste de Paul de Cassagnac qui voit là une dispersion, un abandon de la revanche contre l’Allemagne⁴⁰⁹. Raoul Girardet insiste, dans *L’idée coloniale en France*, sur la conviction de la primauté de la civilisation européenne qui est partagée par les différents mouvements politiques :

« L’idée d’une hiérarchie, d’un ordre de valeurs dans l’échelle des communautés humaines constitue un postulat de base que bien peu, apparemment, songent à mettre en cause : au sommet le monde occidental, chrétien ou rationaliste, au plus bas les sociétés africaines définies globalement comme le règne de la sauvagerie ou de la barbarie ; entre les deux, les sociétés musulmanes et asiatiques considérées, avec des nuances diverses, comme « arriérées » ou « retardées » à un moment quelconque de leur développement »⁴¹⁰.

L’historien s’intéresse également à la représentation de l’« indigène » qui « est parfois celle d’un enfant, paresseux, crédule et capricieux, mais capable de dévouement et de fidélité. Souvent aussi celle d’un être encore enfoncé dans l’animalité, ignorant les lois les plus élémentaires de la morale humaine »⁴¹¹. La sauvagerie prêtée aux impressionnistes semble tout d’abord s’incarner dans le néologisme qui permet de nommer ce groupe d’artistes comme le souligne le critique de *L’Union* : « L’insuffisance de l’exécution se joint à la vulgarité des scènes pour justifier les qualifications de *naturalisme* et d’*impressionnisme*, deux mots aussi barbares que la chose, qui particularisent aujourd’hui notre école »⁴¹². Les critiques de la droite antirépublicaine ont également conscience de l’intérêt des impressionnistes pour l’art de ces peuples jugés sauvages. Cet intérêt participe d’un relativisme esthétique que Philippe Dagen analyse dans *Le Peintre, le poète, le sauvage*. Ce relativisme esthétique qu’il étudie chez Joris Karl Huysmans, est hérité de Charles Baudelaire qui le lie étroitement à la modernité. Pour Joris Karl Huysmans, chaque civilisation possède sa forme de beauté, il affirme ainsi que les modèles antiques ne sont pas universels et paraissent désormais anachroniques ; ce constat justifie le rejet de l’idéalisme académique. Ainsi, les critiques de la presse légitimiste semblent craindre une inversion des valeurs au profit de l’art « sauvage » qui remplacerait l’art antique comme modèle pour les artistes : « Ce que les anciens auraient trouvé laid devient désormais la plus suave expression du beau. L’admirateur des vieilles écoles fut anathème. Les traditions civilisées de la renaissance l’avaient perdu »⁴¹³. Cet article rend compte de la septième exposition

408. Paul de Charry, « Les Indépendants », *Le Pays*, 22 avril 1881, p. 3.

409. Charles-Robert Ageron, *Histoire de l’Algérie contemporaine : De l’insurrection de 1871 au déclenchement de la guerre de libération (1954)*, t. 2, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 19-20.

410. Raoul Girardet, *L’Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 139.

411. *Ibid.*, p. 141.

412. Dubosc de Pesquidoux, « Beaux-Arts : Salon de 1881 (12e article) », *op. cit.*

413. Anonyme, « Beaux-Arts et curiosité : Les Indépendants », *L’Union*, 14 mars 1882, p. 2-3.

impressionniste de 1882 dans laquelle les paysages dominant ⁴¹⁴ :

« Il fallait revenir à l'art sauvage, à la nature telle que la voit l'œil hébété, à la couleur qui hurle, à l'incohérence qui papillote ; ne rien demander qu'à la vision brutale ; se tenir en garde contre l'imagination, qui pourrait étendre son domaine, contre le sentiment, qui pourrait la vivifier. [...] La stérilité se crut féconde, le barbare expert, et, à force de tamtam [sic], les nouveaux sectaires, sous le nom d'impressionnistes d'abord, d'indépendants ensuite, finirent par en imposer quelque peu à cette bonne multitude » ⁴¹⁵.

Par sa référence à la couleur et à l'Orient ⁴¹⁶, le critique condamne l'influence de l'art japonais sur les paysagistes. Cette influence est particulièrement sensible dans *Soleil couchant sur la Seine à Lavacourt, effet d'hiver* de Claude Monet (Figure 17, p. 493) : utilisant une palette claire, le peintre propose des contrastes vigoureux, esquissant à peine le village au loin ⁴¹⁷. Le critique explique cet engouement pour l'art japonais par « le goût désarçonné d'une époque sans objectif, cherchant pour ses sens blasés des perceptions inconnues » ⁴¹⁸. Cette sentence qui s'apparente à une condamnation de la colonisation initiée par les républicains se comprend par la crainte d'une entreprise décevante et coûteuse qui risque d'affaiblir la France, selon les monarchistes ⁴¹⁹. Philippe Dagen évoque l'intérêt des réalistes pour l'art japonais qui s'inscrit dans cette reconnaissance des arts « sauvages » qui servent aux artistes « d'anti-modèles » :

« Il est question de découvrir et perfectionner les moyens d'une représentation et d'une intelligence du présent qui échappent au déjà vu et au déjà dit. [...] motifs et procédés exotiques ont fonction d'antidote. [...] La révélation des Japonais ou des primitifs, qui est révélation d'une singularité [...], précipite l'abandon des anciennes conventions et lave l'œil du peintre » ⁴²⁰.

L'influence de l'art extra-européen qui fait voler en éclat la notion d'école nationale aboutit à la mort de l'art selon le critique légitimiste qui invite ses lecteurs à contempler dans les

414. Cette exposition est marquée par le départ d'Edgar Degas, Mary Cassatt, Jean-François Raffaëlli et Jean-Louis Forain et le retour de Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Gustave Caillebotte et Claude Monet.

415. Anonyme, « Beaux-Arts et curiosité : Les Indépendants », *op. cit.*

416. Notamment à travers l'évocation du tam-tam : « Sorte de timbale dont l'usage a été emprunté aux Chinois ». Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, *op. cit.*, tome XIV, p. 1442.

417. L'apport de l'art japonais chez les peintres impressionnistes est notamment étudié par leur contemporain Théodore Duret dans *Les Peintres impressionnistes*. Théodore Duret, *Les Peintres impressionnistes*, Paris, H. Heymann et J. Perois, 1878, p. 12-19.

418. Anonyme, « Beaux-Arts et curiosité : Les Indépendants », *op. cit.*

419. Charles-Robert Ageron, *Histoire de l'Algérie contemporaine : De l'insurrection de 1871 au déclenchement de la guerre de libération (1954)*, *op. cit.*, p. 17.

420. Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage : Les Voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998, p. 90-91.

œuvres des impressionnistes « la danse macabre de l'art »⁴²¹. Cet article n'annonce pas seulement la mort de l'art mais également celle de la civilisation française. Par l'emploi du mot « sectaires », le critique lie directement le retour à la sauvagerie opéré par les impressionnistes à l'anticléricalisme des républicains qui conduit la France vers la barbarie. Ce terme est utilisé par les catholiques pour désigner les républicains au gouvernement dans un article paru dans l'orléaniste *Soleil* deux semaines plus tard :

« Le clergé tout entier subirait la persécution plutôt que d'accepter la servitude. Mais il peut encore échapper à l'une et à l'autre par la liberté. La liberté, il l'aurait le jour où un mouvement d'opinion irrésistible saurait enfin arracher au gouvernement de sectaires, de jacobins et de césariens qui exploite la France au profit de ses passions et de ses intérêts, depuis quatre ans, le droit d'association dans toute sa sincérité, dans toute sa vérité »⁴²².

Au cœur des débats concernant les lois laïques mises en place par les républicains, les monarchistes dénoncent le fanatisme du gouvernement : « La gauche avec sa peur des cloîtres et sa haine des prêtres, vaut l'inquisition. Elle a la même intolérance, le même fanatisme. La seule différence c'est que l'une persécutait les hérétiques pour maintenir l'unité de la foi et que l'autre opprime les croyants pour arriver à l'anéantissement du catholicisme »⁴²³. Dans le chapitre de *L'Histoire des droites* intitulé « Accepter la pluralité : haines et préjugés », Pierre Birnbaum insiste sur la consubstantialité du catholicisme à l'identité nationale pour les droites⁴²⁴. Toute attaque contre le catholicisme est perçue comme une attaque contre l'âme française. L'œuvre laïque des républicains qui tend à ramener la France à la barbarie est, dans le compte rendu de la septième exposition impressionniste de *L'Union*, rapprochée de la remise en cause, par les artistes, des modèles académiques au profit d'un art « sauvage » :

« À l'époque où nous avons le sens commun, il était admis sans discussion que l'homme qui peignait mal n'avait pas de talent. Aujourd'hui le public n'en est plus bien convaincu. Un groupe de convulsionnaires lui a fait comprendre qu'il y avait là une iniquité des temps odieux, inventée sans doute par le trône et l'autel pour humilier l'homme libre »⁴²⁵.

Les impressionnistes sont pleinement assimilés aux radicaux qui encouragent la persécution du clergé :

« Vieille méthode ! procédés vermoulus ! doctrine idiote qui imposerait à la fougue moderne des fers inadmissibles ! [...] La pensée radicale a rompu ses

421. Anonyme, « Beaux-Arts et curiosité : Les Indépendants », *op. cit.*

422. A. de Cesena, « Paris, 28 mars 1882 », *Le Soleil*, 29 mars 1882, p. 1.

423. *Ibid.*

424. *Histoire des droites en France : sensibilités*, *op. cit.*, p. 427.

425. Anonyme, « Beaux-Arts et curiosité : Les Indépendants », *op. cit.*

digues. Le fleuve restreint s'est fait lac superbe et illimité. La nacelle des Indépendants y vogue au gré de la bourrasque ; elle y trouve des coups de filet imprévus qui font le bonheur du siècle ; car l'inondation a tout mêlé : les poissons, les mammifères, les végétaux et les produits manufacturés. Si l'épervier ramène une femme, une casserole, un opportuniste et un saule pleureur, l'Indépendant accepte le tout avec ivresse. Il écrase consciencieusement sur sa toile cette pêche indigne de la poêle à frire, et sa mission est accomplie »⁴²⁶.

Les toiles impressionnistes incarnent, selon le critique, la société vers laquelle les radicaux entraînent les Français. Cette métaphore de la pêche pourrait faire référence aux très nombreuses marines exposées dans les salons du Panorama de Reischoffen. Le critique décrit les toiles impressionnistes, telles que *Les Saules de Vétheuil* de Claude Monet (Figure 18, p. 493), peinte en 1880, comme la juxtaposition d'éléments hétéroclites et difficilement déchiffrables. De nombreux critiques ont également insisté sur l'opacité antinaturelle de la mer peinte par Claude Monet⁴²⁷.

La présentation des œuvres impressionnistes comme des preuves du cosmopolitisme qui se développe en République et menace la France est également perceptible dans les très marginales références faites à la franc-maçonnerie et au judaïsme. Dans son compte rendu de l'exposition de 1877, qui présentait Edgar Degas et Édouard Manet quittant le radicalisme pour rejoindre les rangs opportunistes, Bertall propose d'interpréter le bleu des toiles de Camille Pissarro comme un signe maçonnique : « Une salle particulièrement meublée des œuvres de M. Pezzaro [sic], un paysagiste primitif, est tout spécialement vouée à ce bleu particulier, qui plane, du reste, sur tout le reste de l'exposition, comme un drapeau et un signe maçonnique »⁴²⁸. Le critique rapproche le bleu utilisé par les impressionnistes pour figurer les ombres, envahissant ainsi le premier plan de leurs compositions, du ruban bleu porté par les franc-maçons⁴²⁹. Cette allusion se retrouve sous la plume de la Comtesse Louise dans son compte rendu de la sixième exposition impressionniste pour *La France nouvelle*⁴³⁰. Sur le ton de la causerie mondaine, évoquant « ce temps de honteuse République et d'anarchie gouvernementale »⁴³¹, elle emploie le champ lexical militaire – filant une métaphore présentant la carrière artistique comme presque aussi noble que la carrière des armes – afin d'affirmer le caractère d'avant-garde des indépendants, les rapprochant ainsi de la franc-maçonnerie : « ces farouches pionniers, ces éclaireurs de

426. Anonyme, « Beaux-Arts et curiosité : Les Indépendants », *op. cit.*

427. Arthur Hustin évoque dans la conservatrice *Estafette* une « mer malade qui roule des vagues semblables à des écailles d'œuf en mal de placement ». A. Hustin, « L'Exposition des peintres indépendants », *L'Estafette*, 3 mars 1882, p. 2.

428. Bertall, « Exposition des impressionnistes », *op. cit.*

429. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, *op. cit.*, tome X, p. 626.

430. Lancée par Antonio Azur comme hebdomadaire à Lyon en octobre 1872, *La France nouvelle* est une tentative d'organe légitimiste, catholique ultramontain populaire. Elle s'installe à Paris en novembre 1872 et devient quotidienne. Rachetée en 1878 par Amédée Lutton, Adrien Maggiolo en devient rédacteur en chef. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 183.

431. Comtesse Louise, « Lettres familières sur l'art : Salon de 1881 », *La France Nouvelle*, 1^{er} mai 1881, p. 2-3.

l'avenir, tour à tour Réalistes, Intransigeants, Impressionnistes, sont Indépendants cette année. Courbet et Manet furent les grands maîtres de cette franc-maçonnerie »⁴³². Le catholicisme intransigeant de la droite monarchiste considère, en effet, que le rationalisme de la franc-maçonnerie détruit la société française. Le rôle des franc-maçons et des juifs dans la Révolution, à travers leurs sociétés secrètes, est également dénoncé⁴³³. Un seul article du corpus, provenant de l'organe des victoriens, *Le Petit caporal*, établit un lien entre les juifs et les impressionnistes. Commentant le Salon de 1885, où il perçoit l'influence de l'impressionnisme, O. de Marnes conclut à la domination des juifs sur la France : « Voilà le triomphe du Syndicat de Juifs qui aujourd'hui dirige l'art en France ! »⁴³⁴ Sa démonstration commence par la constatation de la faiblesse des toiles présentées qu'il impute à la corruption de la République qui favorise certains artistes :

« Par un phénomène absolument particulier à notre époque, les manifestations de l'art français suivent les mêmes phases d'abaissement et d'incapacité mortelle que celles parcourues par le régime républicain pendant les quatorze années qui viennent de s'écouler.

Sous l'influence néfaste de ce régime, l'Exposition annuelle des Beaux-Arts, jadis si haut placée dans l'opinion du monde artistique, est devenue la proie d'un syndicat de trafiquants qui, à l'exemple de nos gouvernants, se partagent entre eux tout ce qui est bon à prendre : récompenses, honneurs, commandes de l'État et *le reste* !

Le Salon n'est plus que la boutique où les étalages sont exclusivement réservés aux frères et amis, c'est-à-dire aux adeptes de l'Art Moderne »⁴³⁵.

Sans nommer l'impressionnisme, le critique décrit cet art moderne favorisé par les républicains :

« Sous prétexte de faire révolution dans l'art, on a érigé l'ignorance en principe ; les défauts, les maladresses, en qualités natives. Pour mieux aveugler l'amateur, c'est-à-dire l'acheteur, on a inventé la lumière, le plein air, le réalisme, le « déjàunissement » de la vieille peinture. Tout ce qui ressemble à du savoir, à de la correction, à de l'étude, a été impitoyablement bafoué »⁴³⁶.

Ces artistes, à la suite de Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Courbet et Édouard Manet⁴³⁷ refusent, selon lui, le dessin, l'étude, prônent le travail en plein air et le réalisme

432. Comtesse Louise, « Lettres familières sur l'art : Salon de 1881 », *op. cit.*

433. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990, p. 123-124.

434. O. de Marnes, « Le Salon de 1885 : Coups de fouet artistiques », *Le Petit caporal*, 3 mai 1885, p. 3.

435. *Ibid.*

436. *Ibid.*

437. « s'il ne surgit pas au plus vite un redresseur, comme David, [...], ce terrible dessinateur, [...], je crains bien que l'art moderne ne finisse, lui, par mourir dans sentines infectes que lui ont préparées les Puvis de Chavannes, les Courbet et les Manet ». O. de Marnes, « Salon : Coups de crayon », *Le Petit caporal*, 9 mai 1885, p. 3.

corrompant le Salon mais plus largement l'esprit français : « Pour arriver à ce bienheureux résultat, il a fallu pervertir, corrompre le goût public. Je ne parle ici que de la peinture, dont les produits frelatés, en s'étalant impudemment sur les cimaises de l'Exposition, infiltrent leurs poisons mortels dans l'esprit de la Jeunesse artistique, si facile à démoraliser »⁴³⁸. Le critique révèle le danger de pareilles doctrines pour l'art français : elles sont encouragées par les républicains dont les mesures portent atteinte à l'identité nationale. Le lexique de la corruption qui évoque la progression de cet art dans la société française fait écho à celui qui dénonce la « maladie juive » que Bertrand Tillier a étudié dans *La République* : « Le juif devient un bacille, un microbe et un germe pathogène dangereux. [...] L'antisémitisme de cette fin de siècle est hanté par la peur de la décomposition du peuple français et par sa disparition »⁴³⁹. Le favoritisme dont des artistes comme les impressionnistes font l'objet en République ne fait pas de doute pour O. de Marnes : « Sous la R. F. la tendance générale de l'art est de se *voyoucratiser*. De même que la politique du café de Madrid⁴⁴⁰ a triomphé, c'est aujourd'hui la peinture du Rat Mort⁴⁴¹ qui tend à dominer. Place au Salon des impuissants et des ratés »⁴⁴². Le critique lie l'opportunisme à la nouvelle peinture, or ces républicains lui semblent agir sous l'influence des juifs. Le lien que les victoriens établissent entre la République et les juifs est clarifié par le directeur du journal :

« Pour nous donc, pour tous ceux qui observent l'état du pays, il n'y a plus de républicains, il n'y a qu'un troupeau de 36 millions de moutons que le Juif mène à la trique par l'intermédiaire d'argousins, ministres, députés, ou conseillers municipaux. [...] Les Juifs sont donc en train de conquérir, non pas la liberté politique et religieuse que l'Empire leur avait déjà concédée toute entière [...] mais la disposition exclusive et absolue de toutes les forces vives de la nation.

Si la France s'obstine dans cette voie, si, avant peu, elle ne se débarrasse du régime républicain et de la tutelle israélite qui en découle, l'invasion de ce dangereux fléau l'aura mise, au bout de quelques années, plus bas encore que ne l'eût fait une nouvelle invasion allemande »⁴⁴³.

Les droites catholiques dénoncent la présence de nombreux juifs, protestants et franc-maçons dans le personnel politique. Accusés de comploter contre la civilisation catholique, ils sont jugés responsables de la mise en place d'une école positiviste hostile à la

438. O. de Marnes, « Le Salon de 1885 : Coups de fouet artistiques », *op. cit.*

439. Bertrand Tillier, *La République : la caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS, 1997, p. 97.

440. Léon Gambetta est un habitué de ce café qui joue un rôle important dans la sociabilité républicaine.

441. Café mal famé fréquenté par des artistes comme Gabriel Astruc, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, et leurs modèles.

442. O. de Marnes, « Salon : Coups de crayon », *op. cit.*

443. Commandant Blanc, « Nos maîtres les juifs », *Le Petit caporal*, 21 juin 1885, p. 1.

religion⁴⁴⁴. Pierre Birnbaum présente la figure de Camille Sée, jeune député juif proche de Jules Ferry, qui est à l'origine de la création des lycées et collèges laïques et publics pour les jeunes filles par la loi du 21 décembre 1880. Cette loi rencontre l'hostilité des milieux catholiques qui craignent la perversion des jeunes filles et le déclin de la famille française et suscite une flambée d'antisémitisme⁴⁴⁵. Pierre Birnbaum étudie la représentation des juifs dans l'imaginaire des droites catholiques : ils sont « appréhendés comme errant d'un pays à l'autre, des nomades par excellence, tournés vers une modernité pervertissante »⁴⁴⁶. Considérés comme étrangers à la France, les juifs sont accusés de détruire l'âme française en la conduisant vers la barbarie. Dans ce contexte, les innovations de la nouvelle peinture, dont les influences sont bien perçues comme étrangères voire extra-européennes, apparaissent, pour les droites catholiques, comme des preuves de ce cosmopolitisme auquel des corps étrangers livrent la France.

2.4 L'impressionnisme comme modèle d'une autre organisation de la société : Jules Amigues et la corporation

Le Salon de 1880, avec son nouveau règlement proposé par le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Edmond Turquet, fait figure, nous l'avons vu⁴⁴⁷, pour les critiques de la presse antirépublicaine tels que Léonce Dubosc de Pesquidoux ou Simon Boubée, de véritable Salon républicain. Le directeur du *Petit caporal*, le victorien Jules Amigues⁴⁴⁸ voit, à cette occasion, son mépris pour le gouvernement républicain conforté : « Hélas ! il est trop vrai : M. Turquet est le seul à être content de M. Turquet et les artistes – avec toute raison – ne sont pas moins irrités que le public »⁴⁴⁹. À l'instar de Léonce Dubosc de Pesquidoux, Jules Amigues décrit l'organisation de ce Salon comme faussement démocratique, et n'effaçant en rien les privilèges et les différences de statuts entre les artistes :

« Ah ! sans doute, les « hors concours » et les « exempts », c'est-à-dire les arrivés, ceux que le public connaît déjà et à qui l'exposition est relativement inutile, ceux-là, par la grâce de M. Turquet, ont leurs salles à part et leur bonne place à la cimaise, loin du profane vulgaire dont les toiles s'étagent et se hissent péniblement jusque tout en haut des murs dans les galeries latérales »⁴⁵⁰.

L'ancien député de Cambrai établit alors un parallèle entre l'injustice constatée au Salon et dans la société républicaine : « Ceux-là sont une aristocratie : à eux les avantages du

444. « En un mot, la laïcité, c'est la soumission aux protestants anglo-saxons, aux juifs cosmopolites et aux franc-maçons qui déracinent les Français ». *Histoire des droites en France : sensibilités, op. cit.*, p. 464.

445. *Ibid.*, p. 466.

446. *Ibid.*, p. 460.

447. Voir *infra* Le matérialisme (p. 51).

448. Voir dictionnaire (annexe B, p. 577).

449. Jules Amigues, « L'Exposition des Beaux-Arts et la réforme corporative », *Le Petit caporal*, 13 mai 1880, p. 1.

450. *Ibid.*

succès et les faveurs de la réclame. Ceux-ci ne sont encore que la plèbe : à eux tous les efforts du combat et toutes les obscurités qui pèsent sur la multitude. Tel est le génie « démocratique » de la République et de son administration »⁴⁵¹. Usant d'un vocabulaire semblable à celui de certains critiques républicains dénonçant le Salon au début des années 1870⁴⁵², Jules Amigues témoigne de son intérêt pour la résolution de la question sociale et sa sympathie pour les humbles. Évoquant les injustices visibles au sein du Salon Républicain, le bonapartiste attaque la République qui lui paraît incapable de résoudre les injustices sociales. Oscillant, un temps, entre aspirations démocratiques et impérialistes, cet homme politique rejette la République lorsqu'il constate la façon dont cette dernière traite ceux qui l'ont portée au pouvoir⁴⁵³. Opposant une aristocratie artistique, constituée des exempts et des hors concours, aux jeunes artistes encore inconnus qui forment la plèbe, Jules Amigues constate dans le monde de l'art les inégalités de la société. Au moment du congrès ouvrier de Marseille, en octobre 1879, ce journaliste politique dénonçait l'hypocrisie d'une République opportuniste peu libérale en définitive qui proclame « les mérites souverains de la liberté en même temps qu'elle défère aux sévérités de la justice les orateurs excessifs ou les journaux imprudents »⁴⁵⁴. Les journalistes de l'organe des victoriens se présentent régulièrement comme défenseurs des humbles face à un régime qui ne profite qu'à l'élite républicaine. Ils adoptent particulièrement cette posture pour dénoncer les réformes scolaires :

« Par l'effet de l'obligation, l'injustice devient abominable, car elle s'attaque à la fois à la liberté et à la bourse des pauvres gens.

Les autres, en effet, se soustrairont facilement à ses inconvénients : seuls, les petits, les faibles, les malheureux en pâtiront.

C'est toujours comme cela, pour les soi-disant réformes républicaines »⁴⁵⁵.

Le Salon est présenté comme en déclin depuis l'instauration de la République par les critiques du *Petit caporal* qui assurent que les artistes regrettent, comme eux, l'organisation impériale : « la grande majorité des artistes, sans distinction de nuances, en arrive à regretter ce que l'Empire avait osé, conçu, réalisé »⁴⁵⁶. Ce Salon républicain est présenté comme reproduisant les travers des gouvernants : « le favoritisme le plus flagrant, les petites vengeances, les coterie mesquines et la politique elle-même ne se sont que trop faufilees, là aussi, depuis la satanée République »⁴⁵⁷. Jules Amigues conclut à l'inutilité des Salons dans ce contexte : « J'espère, quant à moi, que cette confusion d'idées, ce tohu-bohu de choses, cet amoncellement d'iniquités inconscientes, marquent la déca-

451. Jules Amigues, « L'Exposition des Beaux-Arts et la réforme corporative », *op. cit.*

452. Lors du Salon de 1875, Jules Castagnary regrette que les principes républicains n'aient pas encore pénétré le Salon qu'il présente comme divisé entre « une aristocratie intolérante et jalouse » et « une plèbe tumultueuse ». Castagnary, « Salon de 1875 : Premier article », *Le Siècle*, 4 mai 1875, p. 1-2.

453. John Rothney, *Bonapartism after Sedan*, *op. cit.*, p. 93.

454. Jules Amigues, « Le Congrès ouvrier », *Le Petit caporal*, 30 octobre 1879, p. 1.

455. A. Cram, « L'Intruction obligatoire », *Le Petit caporal*, 5 juin 1881, p. 1.

456. M. M., « Décadence artistique : La fin du Salon », *Le Petit caporal*, 3 juillet 1886, p. 2.

457. M. P., « Beaux-Arts : L'Exposition des artistes indépendants », *Le Petit caporal*, 19 août 1886, p. 3.

dence finale des expositions artistiques, telles qu'elles sont pratiquées en France, selon la tradition officielle »⁴⁵⁸.

Seul journaliste de notre corpus écrivant dans un organe de droite à condamner le Salon, il encourage à rechercher un autre type d'exposition. Dans cette quête, il trouve dans l'organisation des impressionnistes une source d'inspiration. Loin d'associer ces jeunes artistes, jugés par de nombreux critiques de la presse antirépublicaine comme révolutionnaires, à la République et de les utiliser comme repoussoir, Jules Amigues les présente comme un exemple d'alternative à la toute puissance du Salon. En s'organisant en coopérative, ces artistes qui se sont dégagés du joug de l'administration des Beaux-Arts et donc du gouvernement, qui les bridait⁴⁵⁹, deviennent les symboles de la lutte contre la centralisation :

« l'idée-mère, l'idée corporative qui, sur ce terrain comme sur tant d'autres, s'agite dans un grand nombre d'esprits et qui, en matière d'art, a eu déjà ses premiers essais d'exécution dans les expositions des impressionnistes, des aquarellistes, etc., et aussi dans diverses expositions provinciales ou particulières »⁴⁶⁰.

Les expositions collectives indépendantes telles que celles des impressionnistes sont selon lui : « des procédés plus logiques et plus simples, plus justes et plus féconds »⁴⁶¹. Il encourage les artistes à s'associer indépendamment des pouvoirs publics : « les expositions ne doivent point être faites et dirigées par le gouvernement : elles doivent être organisées par l'initiative des artistes eux-mêmes, et leur base naturelle, c'est le groupe corporatif, c'est l'association des artistes appartenant, de leur propre sélection, à un même groupe ou à une même école »⁴⁶². Il présente le mode d'association des impressionnistes comme la solution pour échapper à la centralisation de l'État :

« C'est dans cette voie que les artistes auront à se mouvoir et agir, s'ils veulent se dérober à la protection aveugle, confuse et impuissante d'une administration follement centralisée, s'ils veulent surtout échapper à la tyrannie imbécile d'un groupe de faux dilettanti, qui font la mode en se mettant à la queue de quelques journalistes »⁴⁶³.

Cet ancien député de l'Appel au peuple considère, en effet, la France comme trop centralisée et gouvernée par un système qui n'est que prétendument représentatif, les députés

458. Jules Amigues, « L'Exposition des Beaux-Arts et la réforme corporative », *op. cit.*

459. Un article du *Petit caporal*, qui annonce la huitième et dernière exposition impressionniste de 1886, dénonce le traitement infligé à leurs œuvres par le Salon : « leurs œuvres sont trop souvent aussi singulièrement sacrifiées qu'indignement placées, sinon invisibles ». M. P., « Beaux-Arts : L'Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

460. Jules Amigues, « L'Exposition des Beaux-Arts et la réforme corporative », *op. cit.*

461. *Ibid.*

462. *Ibid.*

463. *Ibid.*

ne pouvant prétendre représenter des électeurs dont ils ne partagent pas les conditions de vie. John Rothney étudie dans *Bonapartism after Sedan* le système d'auto-gouvernement local fondé sur des unités économiques telles que les corporations que propose le directeur du *Petit caporal*⁴⁶⁴. Jules Amigues se fait ainsi le défenseur d'un retour aux corporations de l'ancien régime qu'il définit dans sa *Lettre au peuple* de 1872 :

« Qu'est-ce que la corporation ? C'est une collection d'individus qui, se trouvant avoir dans la vie les mêmes intérêts, les mêmes besoins, les mêmes habitudes et, le plus ordinairement, le même genre de travail, se réunissent et se constituent en groupe, en vue de multiplier la force d'action de leur individualité, et d'utiliser la force ainsi acquise, soit au profit de chacun d'eux, soit au profit de l'association corporative, soit au profit de l'État ou de la société politique à laquelle se rattachent l'individu et la corporation »⁴⁶⁵.

Le mode d'association choisi par les impressionnistes sous forme de Société anonyme coopérative d'artistes, que Jules Amigues défend, est dû au peintre Camille Pissarro. John Rewald rappelle qu'il propose comme modèle la charte d'une corporation de boulangers qu'il avait étudiée à Pontoise et décrit l'organisation adoptée : « chaque peintre verserait à la caisse commune un dixième du produit des ventes éventuelles. Sur la proposition de Pissarro, une société par actions fut créée avec des parts, des versements mensuels, des contrats de participation, des règles de souscriptions, etc. »⁴⁶⁶ Camille Pissarro met également en place un tirage au sort afin de déterminer un accrochage égalitaire des toiles, après les avoir classées par ordre de grandeur. Une telle organisation témoigne dès les années 1870 des aspirations égalitaires du peintre qui se tourne vers un anarchisme humaniste dans les années 1880⁴⁶⁷. Cette initiative correspond tout à fait à l'organisation que défend Jules Amigues et qui trouve sa source dans son intérêt pour la question sociale. Ce bonapartiste qui organise une propagande active en direction des milieux populaires⁴⁶⁸ ne condamne complètement ni la Commune de Paris ni les congrès ouvriers :

« Ne craignons pas de le dire en passant, la constitution des groupes corporatifs et leur association ou « fédération », fut entrevue assez nettement par la Commune à ses débuts, en dépit des obscurités et des orages qui accompagnent toujours l'éclosion d'une idée sociale nouvelle. Et cette organisation harmonique du travail est aussi le problème qui s'agite dans les discussions

464. John Rothney, *Bonapartism after Sedan*, *op. cit.*, p. 95.

465. Jules Amigues, *Lettre au peuple*, Paris, Amyot, 1872, p. 31.

466. John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Albin Michel, 1986, [New York, Museum of Modern Art, 1946], p. 200-201.

467. Philip Nord, *Les Impressionnistes et la politique : art et démocratie au XIX^{ème} siècle*, Paris, Talandier, 2009, [New York, Routledge, 2000], p. 143-144.

468. En 1873, il conduit une députation d'ouvriers à Chislehurst pour assister aux obsèques de Napoléon III. *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1789 à 1889*, *op. cit.*, p. 54.

tumultueuses, confuses, désordonnées, mais non point inutiles, de cette Internationale, qui, en dépit des observations où la pousse la vengeance ou la haine, n'est peut-être pas uniquement une société de malfaiteurs pour le perfectionnement du pétrole et de la nitro-glycérine »⁴⁶⁹.

Jules Amigues se présente à son lectorat comme plus proche des ouvriers qui se réunissent en congrès à Marseille en 1879 que des députés auxquels il refuse le droit de représenter le peuple :

« quoique la chose puisse paraître énorme aux politiciens de l'école du quai d'Orsay, nous confessons que les délibérations du congrès de Marseille, pour confuses et troublées qu'elles soient, ont pour nous plus d'intérêt que les sottises parlementaires qui se préparent pour le mois de décembre prochain »⁴⁷⁰.

C'est ainsi à propos du mode d'organisation de la société que l'impérialisme dictatorial et populaire de Jules Amigues rencontre l'impressionnisme. Loin de lui servir de repoussoir, comme à de nombreux journalistes antirépublicains, l'impressionnisme semble un exemple d'alternative au système politique qu'il condamne. Si ce journaliste et homme politique, non spécialiste d'art, lit dans le monde de l'art les problèmes de la société républicaine, il y recherche également des solutions, ou du moins la confirmation de sa doctrine proposant ainsi une réception antirépublicaine nouvelle de l'impressionnisme.

3 La réception de l'impressionnisme dans la presse d'extrême gauche

Alors que le corpus établi révèle trois cent quatre articles consacrés à l'impressionnisme par la presse antirépublicaine de droite, seulement vingt-trois articles émanent de la presse d'extrême gauche antirépublicaine. Cette disproportion s'explique aisément par le contexte politique. En effet, après la répression de la Commune, les organisations socialistes n'émergent à nouveau qu'à partir de la fin des années 1870 et du début des années 1880. Les anarchistes se réorganisent dans les années 1880 : ceux qui avaient participé à la fondation de la Fédération du Parti des travailleurs socialistes de France au congrès de Marseille de 1879 s'en séparent au congrès régional du Centre en mai 1881. Ces groupes profitent de l'amnistie complète des condamnés de la Commune du 11 juillet 1880 et de la loi libérale pour la presse du 29 juillet 1881, développant leur propagande dans des journaux éphémères et fragiles.

469. Jules Amigues, *Lettre au peuple*, *op. cit.*, p. 36.

470. Jules Amigues, « Le Congrès ouvrier », *op. cit.*

3.1 Les anarchistes, l'art et la bourgeoisie

À l'instar des légitimistes, la gauche révolutionnaire utilise la critique d'art pour attaquer les valeurs des républicains opportunistes qui pervertissent, selon eux, la société française. Les anarchistes constatent, en effet, l'influence néfaste de la bourgeoisie sur l'art. Le rédacteur en chef du *Révolté*⁴⁷¹, Jean Grave⁴⁷², profite de la parution de l'*Œuvre* d'Émile Zola, en 1886, pour annoncer la fin de la société bourgeoise⁴⁷³. En tant que révolutionnaire, il trouve très intéressant le tableau que le romancier dresse de cette société qui opprime l'artiste : « M. Zola, grâce à la grande vérité de son observation, nous a rendu avec beaucoup de force cette malédiction qui pèse sur l'art et ses serviteurs, sous le joug du régime bourgeois »⁴⁷⁴. Il utilise les personnages de Pierre Sandoz et de Claude Lantier comme exemples d'artistes pervertis par la société du XIX^{ème} siècle. Ces artistes n'aspirent, selon lui, qu'à la célébrité et la fortune : « Oh, non, jamais sous aucun régime l'abaissement, la profanation de l'art n'ont été si profonds que sous le règne du bourgeois. Ce règne seul contient les éléments morbides qui transforment l'artiste en épicier, boursier ou aventurier, trois états en honneur aujourd'hui »⁴⁷⁵. Jean Grave développe des arguments proches de ceux des critiques légitimistes ultras et jérômistes, lorsqu'il condamne l'esprit de commerce et d'aventure qui lui semblent dominer la société opportuniste jusque dans le monde de l'art⁴⁷⁶. Il poursuit en révélant le danger d'un tel régime prétendument libre et égalitaire, par rapport au régime autoritaire monarchique ou impérial qui affûtait l'esprit critique des artistes : « Le régime despotique par sa brutalité mettait les artistes de bonne heure sur leurs gardes, et celui qui avait encore le respect de lui-même brisait ses chaînes et embrassait la cause de la liberté. Le régime bourgeois avec son despotisme voilé ne laisse échapper personne. Sous ce régime l'artiste révolté n'est pas un révolutionnaire qui cherche la liberté pour tous, c'est un aventurier qui cultive le principe : « ôte-toi de là pour que je m'y mette » »⁴⁷⁷. Si l'esthétique anarchiste a pour fondement un certain individualisme, en tant qu'exaltation de la puissance créatrice et de l'originalité, elle rejette l'individualisme égoïste bourgeois. C'est, selon Pierre-Joseph Proudhon, cet individualisme qui a abouti au dévoiement de l'art comme simple moyen de parvenir⁴⁷⁸. André Reszler rappelle que des théoriciens anarchistes, voient, à la suite de William Godwin, l'œuvre d'art comme une manifestation de l'autorité. En effet, Pierre-

471. Fondé à Genève par Pierre Kropotkine et Elisée Reclus en 1879, ce bimensuel passe sous la direction de Jean Grave en 1883. Ce dernier le déplace à Paris en 1884. *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, op. cit., p. 302.

472. Voir dictionnaire (annexe B, p. 617).

473. « Pour nous, révolutionnaires, ces témoignages d'un auteur aussi compétent sont très précieux : il est impossible qu'une société gangrénée dans toutes ses parties subsiste longtemps ». Anonyme [Jean Grave], « Variétés : L'Art dans la société bourgeoise : L'Œuvre par M. Emile Zola », *Le Révolté*, 19 juin 1886, p. 4.

474. *Ibid.*

475. Anonyme [Jean Grave], « Variétés : L'Art dans la société bourgeoise : L'Œuvre par M. Emile Zola », *Le Révolté*, 21 août 1886, p. 3-4.

476. Voir *infra* Le matérialisme (p. 51).

477. Anonyme [Jean Grave], « Variétés : L'Art dans la société bourgeoise : L'Œuvre par M. Emile Zola », op. cit.

478. André Reszler, *L'Esthétique anarchiste*, Paris, Presses universitaires de France, 1973, p. 11.

Joseph Proudhon mais également Pierre Kropotkine reprochent à l'art de n'avoir été, jusqu'au XIX^{ème} siècle, destiné qu'à une élite, concourant ainsi à l'asservissement des masses⁴⁷⁹. Pour l'anarcho-syndicaliste Fernand Pelloutier, le capitalisme utilise l'art et la littérature comme des instruments de contrôle social piégeant le peuple dans un monde de croyances qui le rendent passif⁴⁸⁰. Anne-Marie Bouchard, analysant le *Principe de l'art et de sa destination sociale* de Pierre-Joseph Proudhon paru en 1865, explique que le théoricien encourage les artistes à substituer à leur représentation de la bourgeoisie celle du peuple et de son quotidien afin d'aider à la constitution d'une conscience de soi populaire :

« Les beaux-arts étant, à son avis, une des sphères sociales en perpétuelle collusion avec les élites dominantes, le dépassement des stratégies de représentation de soi de ces dernières au profit du peuple ne peut, selon lui, que cristalliser cette prise de conscience, dans la mesure où ces représentations sont diffusées le plus largement possible »⁴⁸¹.

Jean Grave affirme qu'un autre art est possible, un art qui ne dépendra ni de la propriété ni du capital et n'en portera donc pas les caractéristiques autoritaires. Il assure ses lecteurs, qui se recrutent pour beaucoup dans les milieux intellectuels, que l'anarchie n'est pas l'ennemie de l'art contrairement à ce que la bourgeoisie affirme : « Ne sommes-nous pas « ces vandales » qui n'ont d'autre ambition que de brûler et de briser ces chefs-d'œuvre qui font l'essence de la vie intellectuelle et cette brave bourgeoisie n'est-elle pas l'unique sauvegarde de ce « souffle divin qui anime l'humanité » »⁴⁸². Le militant annonce dans ces deux articles l'avènement d'une société nouvelle dans laquelle l'art ne sera plus le privilège de quelques-uns mais un trait d'union entre les hommes :

« Heureusement, comme nous l'avons déjà dit, la bourgeoisie et son règne ne sont pas le dernier mot de l'humanité. Une nouvelle société, la société anarchiste-communiste, est déjà là, et avec elle arrivera un nouvel art et une nouvelle génération d'artistes.

Libre de toute entrave, l'art n'aura qu'un but : élargir de plus en plus l'idée du beau et les moyens de le répandre dans des formes capables de procurer à l'intelligence humaine la plus grande somme de jouissances »⁴⁸³.

479. André Reszler, *L'Esthétique anarchiste, op. cit.*, p. 6-9.

480. John Gary Hutton, *Neo-impressionism and the search for solid ground*, Baton Rouge (Louisiane), State University Press, 1994, p. 11.

481. Anne-Marie Bouchard, « L'art social de Pierre-Joseph Proudhon », *L'Art social en France, de la Révolution à la Grande guerre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 172.

482. Anonyme [Jean Grave], « Variétés : L'Art dans la société bourgeoise : L'Œuvre par M. Emile Zola », *op. cit.*

483. Anonyme [Jean Grave], « Variétés : L'Art dans la société bourgeoise : L'Œuvre par M. Emile Zola », *op. cit.*

Dans une telle société, l'art auquel tout le monde contribuera ne sera plus un acte de révolte mais un assentiment, inspiré par la société. L'art peut participer, selon lui, à la transformation de la société en montrant à la fois les misères du moment et la possibilité d'un changement, l'horizon d'une société future composée d'individus libres. Jean Grave appelle ainsi les artistes à rejoindre les rangs des révolutionnaires⁴⁸⁴ à l'instar de son maître Pierre Kropotkine qui demande en 1885, dans *Paroles d'un révolté*⁴⁸⁵, aux artistes de mettre leur talent au service de la révolution. André Reszler explique que, dans l'esprit de Pierre Kropotkine, un tel engagement repose sur un principe de réciprocité : si l'artiste, par son œuvre, légitime la cause anarchiste, la révolution sauve l'artiste de la stérilité. Cependant, le révolutionnaire russe refuse à l'art une évolution propre, indépendante de celle de la société telle que la revendiquent notamment les tenants de l'art pour l'art, c'est par son lien étroit avec l'humanité qu'il participe de la révolution. L'œuvre d'art doit, selon lui, traduire l'esprit du peuple, s'adressant à lui, et en retour recevant de lui l'inspiration⁴⁸⁶. Bien que ne partageant pas le mépris de Pierre Kropotkine à propos d'Émile Zola, Jean Grave semble proche de son esthétique lorsqu'il lit dans la stérilité de Claude Lantier l'inadéquation de l'impressionnisme avec la révolution :

« Claude est aussi un révolté ; ses premiers tableaux ont été refusés parce qu'ils ont scandalisé le bourgeois. Mais quelle est l'idée révolutionnaire qui émane des travaux de Claude ? Nous avons beau relire toutes ses professions de foi, nous n'y voyons qu'un but : épater le bourgeois et faire par cela même la conquête du tout-Paris ! »⁴⁸⁷

L'art de l'avenir ne peut s'incarner dans un tel mouvement qui est condamné à disparaître avec la société bourgeoise qu'il combat mais par laquelle il est conditionné. Jean Grave semble basculer du roman à la réalité, intégrant à son analyse le naturalisme d'Émile Zola, et déplorant l'entre-soi de ces artistes qui ne créent pas à destination du peuple mais de leurs confrères :

« Voilà les grandes querelles des différentes écoles artistiques sous le régime bourgeois : celle du « plein air » avec « le prix de Rome », ou celle du « naturalisme » avec le « romantisme ». Quelle nouvelle idée les écoles en révolte ont-elles proclamée ? En quoi ont-elles élargi l'intelligence humaine ? En quoi ont-elles développé nos idées esthétiques ? Quelle évolution ont-elles accompli [sic] dans l'art ? »⁴⁸⁸

484. Eugenia Herbert, *The Artist and Social Reform : France and Belgium, 1885-1898*, New Haven, Yale university press, 1961, p. 14-15.

485. Pierre Kropotkine, *Paroles d'un révolté*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1885.

486. André Reszler, *L'Esthétique anarchiste*, *op. cit.*, p. 45-47.

487. Anonyme [Jean Grave], « Variétés : L'Art dans la société bourgeoise : L'Œuvre par M. Emile Zola », *op. cit.*

488. *Ibid.*

En 1886, à l'heure de la dernière exposition du groupe impressionniste, le bilan semble bien maigre aux yeux de Jean Grave. Son organe n'a commenté aucune de ces manifestations artistiques que les anarchistes semblent considérer comme uniquement adressées à la bourgeoisie dont l'image s'étale sur les murs d'expositions et dont le goût, omniprésent, domine, ne serait-ce que dans la volonté des peintres de le choquer.

3.2 Le rôle de l'art selon les socialistes : deux lectures de l'*Assommoir* d'Émile Zola

Si l'art n'occupe pas une très large place dans la pensée collectiviste, il n'est néanmoins pas ignoré par les socialistes. En effet, certains organes socialistes s'inquiètent du rôle à attribuer aux artistes dans la lutte prolétarienne. Il apparaît, pour certains critiques, que l'art a un rôle important à jouer dans la représentation de la France face à l'étranger, lequel est particulièrement mis en avant dans la presse socialiste à partir de 1879, au moment de l'introduction du marxisme en France⁴⁸⁹. Un article du *Prolétaire*⁴⁹⁰, un des premiers organes du mouvement socialiste, avant la fondation de la Fédération du Parti des travailleurs socialistes de France à la suite du congrès de Marseille d'octobre 1879, propose une critique de l'adaptation théâtrale de l'*Assommoir* d'Émile Zola, par William Busnach et Octave Gastineau, présentée à partir du 18 janvier 1879 au théâtre de l'Ambigu. Cet article accuse le romancier, et non les metteurs en scène, de desservir la France. J.-Ch. Poirson, sous le titre de « Chroniqueur-Prolétaire »⁴⁹¹, reproche à l'écrivain sa représentation du prolétariat : « Tandis que le romancier devrait élever le prolétariat au-dessus de ses oppresseurs, M. Émile Zola juge digne de l'École réaliste de le représenter comme la boue la plus fangeuse »⁴⁹². Loin d'élever le peuple, auquel s'adresse ce journal⁴⁹³, Émile Zola l'abaisse cruellement devant un public bourgeois qui se délecte. Le journaliste attribue à l'art un rôle de propagande, il devrait présenter la supériorité du peuple face à la bourgeoisie qui l'opprime. L'art d'Émile Zola ne se rangeant pas aux côtés du prolétariat, il participe de son oppression. Faute plus grave, J.-Ch. Poirson considère que ce tableau indigne du peuple français donne à l'Allemagne l'image d'un pays affaibli : « ses admirateurs portent le nom de *bourgeois français*, pendant que le grand-chancelier prince de Bismark se frotte les mains en se créant une idée du noble peuple français qu'il croit dompter encore »⁴⁹⁴. Avec l'*Assommoir*, l'art qui devrait aider à la libération du peuple, se retourne contre lui et trahit le pays entier.

489. Jules Guesde commence à publier le premier hebdomadaire marxiste français, l'*Égalité*, en 1877.

490. Fondé le 23 novembre 1878, à la suite du congrès ouvrier de Lyon, par Chabert et Dupire, ce bi-hebdomadaire a pour gérant l'ouvrier ébéniste Émile Chausse. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 371.

491. La profession ou le statut de la plupart des journalistes du *Prolétaire* est indiqué entre parenthèses à la suite de leur signature.

492. J.-Ch. Poirson, « Chronique théâtrale : L'*Assommoir*, par M. Emile Zola », *Le Prolétaire*, 22 mars 1879, p. 6.

493. Le *Prolétaire* a pour sous-titre : « Journal républicain des ouvriers démocrates socialistes ».

494. *Ibid.*

À l'inverse, Jules Vallès⁴⁹⁵ affirme dans le *Cri du peuple*⁴⁹⁶ la justesse de l'*Assommoir*. Ce roman participe plus, par son réalisme, à la lutte prolétarienne qu'une œuvre de propagande : « il s'agit de représenter le monde tel qu'il est, et je suis de ceux qui préfèrent un tableau implacable de l'*Assommoir* à une exhibition glorificatrice de la Convention. »⁴⁹⁷. Le rejet d'un art entièrement asservi à la cause socialiste, tel que semble le réclamer le journaliste du *Prolétaire*, n'est guère étonnant chez ce romancier. Il réclame néanmoins, dans son salon de 1884, un art social : « en cette époque de frisson et de fièvre, d'espairs mal définis, de dangers mal éteints, au lendemain des sombres orages, à la veille, peut-être, de tumultes nouveaux, quiconque tient un outil de luxe ou de labeur doit avoir le souci social »⁴⁹⁸. Les artistes qui ne s'acquitteraient pas de cette mission seraient considérés comme des traîtres vis-à-vis de la profession artistique. Jules Vallès assimile les artistes qui ne cherchent pas à représenter les « convictions de la Patrie »⁴⁹⁹ ou bien « la vie populaire »⁵⁰⁰ aux bourgeois parasites et aux prêtres, n'ayant choisi « ce métier-là qu'ainsi que d'autres prennent la robe de prêtre, pour vivre de l'autel et manger le pain des fainéants, avec les airs d'extase que prennent les mangeurs d'hosties »⁵⁰¹. Traîtres à leur profession, ces artistes deviennent des traîtres à leur nation lorsque, dénonçant leur mercantilisme à l'instar des journalistes de *L'Appel au peuple* et du *Révolté*, il les présente comme des paysans français qui approvisionneraient l'Allemagne : « comme, sur un marché, les paysans qui ne songent qu'à vendre, le plus cher possible, leurs œufs, leurs fromages ou leurs cerises – concurrents et non compagnons, capables de livrer aux Prussiens leurs denrées, si la Prusse paye mieux que la France ! »⁵⁰² Jules Vallès demande aux peintres et aux sculpteurs d'avoir des convictions, de créer également pour le peuple et de se ranger aux côtés des révolutionnaires : « C'est donc un sentiment de douleur qui s'empare de ceux qui voudraient que la France fût à l'avant-garde partout, et qui sont obligés de constater l'incohérence et l'insouciance des artistes, à travers ce déballage de sujets sans suite et sans âme »⁵⁰³. Si les artistes ne sont pas capables de rejoindre d'eux-mêmes l'avant-garde politique que les socialistes révolutionnaires représentent, leur art superficiel sera balayé par la révolution : « Si la peinture ne se retrempe pas dans le courant des idées nouvelles, gare à elle ! Elle sera l'art en décadence, dans la France en révolution »⁵⁰⁴. L'écrivain reprend cette idée à propos des critiques qui rejettent l'œuvre d'Émile Zola : « Race vide, qui a besoin peut-être de nos coups de tonnerres révolutionnaires dans leurs sacristies

495. Voir dictionnaire (annexe B, p. 643).

496. Lancé à l'automne 1883 par Jules Vallès, le *Cri du peuple* est le premier quotidien socialiste à obtenir une large audience dans le monde ouvrier. Ouvert à toutes les tendances socialistes, il est néanmoins dominé de 1884 à 1887 par la figure de Jules Guesde qui y écrit régulièrement. Ce dernier prône l'action électorale et la grève pour faire progresser le Parti ouvrier mais affirme le primat de la révolution. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 371.

497. Jules Vallès, « Les Artisses », *Le Cri du peuple*, 16 juin 1884, p. 1.

498. Jules Vallès, « Le Salon I », *Le Cri du peuple*, 3 mai 1884, p. 1.

499. *Ibid.*

500. *Ibid.*

501. *Ibid.*

502. *Ibid.*

503. *Ibid.*

504. *Ibid.*

de l'art classique ou romantique – de l'art faux. Si dans nos guerres nous démolissions tout cela, on verrait peut-être la belle plante de la réalité pousser dans le sillon creusé par le canon »⁵⁰⁵. L'*Assommoir* d'Émile Zola suscite ainsi différentes réactions au sein du mouvement socialiste en pleine organisation au début des années 1880. Dans les journaux socialistes, celles-ci ne se limitent pas au roman mais discutent aussi la place et le rôle de l'œuvre d'art en général au sein de la société. Qu'un journal militant comme *Le Prolétaire* réclame un art proche de la propagande, qu'un écrivain communaliste demande avant tout de la justesse et de la conviction, l'art est entendu comme un moyen d'unifier, que cette unification porte sur une classe ou bien sur la nation toute entière face à l'étranger.

3.3 Les impressionnistes, les socialistes et la révolution

L'étude du *Cri du peuple*, journal d'unité socialiste ouvert à toutes les tendances tel un trait d'union entre elles, mais avant tout révolutionnaire⁵⁰⁶, permet de comprendre l'importance de la révolution pour les socialistes ainsi que la place des artistes d'avant-garde dans le processus révolutionnaire. Mis en minorité au sein de la Fédération des travailleurs socialistes lors du congrès de Saint-Étienne de septembre 1882, Jules Guesde⁵⁰⁷ fonde le Parti ouvrier à Roanne. Ce militant, issu d'un milieu petit bourgeois, se présente comme « collectiviste » dès 1876 et, malgré une connaissance approximative des écrits de Karl Marx, entreprend de fonder le marxisme politique français⁵⁰⁸. Son marxisme dogmatique et autoritaire déplaît particulièrement à Paul Brousse qui, après la scission de l'automne 1882, forme, avec Jean Allemane et Benoît Malon, le Parti ouvrier socialiste révolutionnaire qui reprend, en 1883, le nom de Fédération des travailleurs socialistes de France. Affirmant le primat de la révolution, le Parti ouvrier s'éloigne du « possibilisme » de Paul Brousse qui entend parvenir à la libération du prolétariat par une série d'étapes dont la dernière est l'établissement, par le suffrage universel, d'une République sociale. Considérant que le suffrage universel ne peut suffire, Jules Guesde envisage l'action électorale ainsi que la grève comme des moyens de rassembler les ouvriers et d'unir le parti. C'est le parti, pensé comme hégémonique, qui doit aider le prolétariat à prendre conscience de son oppression et le former à la conquête du pouvoir le moment venu⁵⁰⁹. Ce primat de la révolution transparaît à travers les colonnes du *Cri du peuple* où, sous le pseudonyme de Trublot, Paul Alexis⁵¹⁰ identifie, dans sa chronique « À Minuit », une révolution artistique. L'écrivain naturaliste emploie un pseudonyme zolien ainsi qu'un idiolecte empruntant de nombreux mots à l'argot afin de proposer à son lecteur une causerie, à la fois instructive, distrayante et à sa portée⁵¹¹. Cherchant à rendre accessible à un public populaire les nou-

505. Jules Vallès, « Les Artisses », *op. cit.*

506. Christiane Demeulenaere-Douyère, *Séverine & Vallès*, Paris, Payot, 2003, p. 173.

507. Jules Guesde entre au *Cri du peuple* en novembre 1883. Le socialiste joue un rôle déterminant dans l'évolution révolutionnaire du quotidien qui devient un porte-parole du Parti ouvrier. *ibid.*, p. 177.

508. *Histoire des gauches en France : L'héritage du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 432.

509. *Ibid.*, p. 311-312.

510. Voir dictionnaire (annexe B, p. 575).

511. Ces chroniques ont fait l'objet d'une très intéressante étude par Silvia Disegni. Silvia Disegni, « Paul Alexis Trublot : du vrai et du faux dans le Naturalisme », *Romantisme*, 116, 2002, p. 85-96.

velles théories artistiques, l'écrivain, qui se déclare « l'salonnier du Peuple »⁵¹², présente à son lecteur les impressionnistes⁵¹³. Le premier souci de Trublot, « salonnier du Peuple », est d'identifier une révolution artistique en dissociant les véritables révolutionnaires des « impressionniste[s] centre gauche »⁵¹⁴ qui ne sont que des « opportunistes de la peinture »⁵¹⁵. Il distingue ainsi, dans ses chroniques de 1884 et 1885, les impressionnistes, Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Gustave Caillebotte, Jean-François Raffaëlli, ainsi que les jeunes artistes qui exposent au premier Salon des indépendants de 1884, Charles Angrand et Marie-Auguste Lauzet, des peintres du Salon tels qu'Henri Gervex, Alfred Roll, Jean-Charles Cazin, Norbert Goëneutte, Ernest Duez, Jules Bastien-Lepage. Après avoir rangé dans la catégorie grotesque *Une baignade à Asnières* de Georges Seurat (Figure 19, p. 494) dans son compte rendu du Salon des indépendants de 1884, Trublot affirme un intérêt tout particulier pour deux jeunes artistes, Charles Angrand et Marie-Auguste Lauzet, « deux impressionnistes de l'extrême gauche, deux vrais révolutionnaires de la couleur »⁵¹⁶. À travers ses chroniques, Trublot présente les innovations qui ont permis aux artistes de la nouvelle peinture d'exprimer la vie moderne. Il retrace leur généalogie depuis l'influence d'Édouard Manet :

« Il procède par taches. Voilà ce qui a si longtemps dérouté. Comprenez donc, en vous plaçant devant ses toiles, qu'il faut un certain recul pour que votre œil reconstitue la diffusion de nuances existant dans la nature. Et vous percevrez alors la simplicité de cette peinture, la justesse des tons entre eux, dans une gamme légèrement plus gaie et plus blonde que la réalité »⁵¹⁷.

Trublot admire la force de caractère de ce peintre qui a fait face aux critiques, l'érigent en « martyr », en « grand incompris », avec Gustave Courbet, en un des « glorieux pionniers » de la nouvelle peinture⁵¹⁸. Trublot oppose ces peintres novateurs dont il admire la rupture avec l'école⁵¹⁹ aux « malins comme les Gervex, les Roll, les Duez, feu Bastien-Lepage, etc., qui ont su ménager la chèvre et le chou, profiter des audaces des Impressionnistes en les accommodant à une sauce timide »⁵²⁰. Trublot constate l'influence de l'impressionnisme au Salon mais, sceptique, il dénonce une adaptation superficielle et menace de

512. Trublot, « A Minuit : Les Impressionnistes », *Le Cri du peuple*, 1^{er} mai 1885, p. 3.

513. Philip Nord rappelle que Paul Alexis avait encouragé l'initiative d'exposition indépendante des futurs impressionnistes dès le mois de mai 1873 dans un article de *L'Avenir national* où il s'intéressait au développement du syndicalisme ouvrier. Philip Nord, *Les Impressionnistes et la politique : art et démocratie au XIX^{ème} siècle*, *op. cit.*, p. 82-83.

514. Trublot, « A Minuit : Petites nouvelles du théâtre et de la littérature : Les Indépendants », *Le Cri du peuple*, 17 mai 1884, p. 3.

515. Trublot, « A Minuit : Petites nouvelles du théâtre et de la littérature : Chez le père Lathuile », *Le Cri du peuple*, 8 janvier 1885, p. 3.

516. Trublot, « A Minuit : Petites nouvelles du théâtre et de la littérature : Les Indépendants », *op. cit.*

517. Trublot, « A Minuit : Petites nouvelles du théâtre et de la littérature : Edouard Manet », *Le Cri du peuple*, 7 janvier 1885, p. 3-4.

518. *Ibid.*

519. Trublot, « A Minuit : Petites nouvelles du théâtre et de la littérature : Chez le père Lathuile », *op. cit.*

520. Trublot, « A Minuit : Les Impressionnistes », *op. cit.*

châtier ces imposteurs, dans une scène comique proche de la pantomime : « Trubl aura l'honneur d'eux tomber, à eux aussi, sur l'pif, s'ils l'méritent »⁵²¹. Cette édulcoration de l'impressionnisme prouve, selon Pierre Daix, que, plus encore que la couleur, c'est véritablement la facture des toiles impressionnistes qui est intolérable pour les critiques : « Les peintres du Salon sont des représentants de l'éclectisme régnant qui, en gardant le cadre clos de la peinture traditionnelle, son léchage et son fini, le saupoudrent de couleurs et de soleil »⁵²². Paul Alexis, très au fait des nouvelles pratiques artistiques, tente de les rendre accessibles à un public populaire⁵²³. Il met en scène son alter ego, s'appuyant sur l'ouvrage de Théodore Duret qui vient de paraître en 1885, *Critique d'avant-garde*, pour comprendre l'art des impressionnistes. Trublot cite les lignes de Théodore Duret :

« ... Les Impressionnistes descendent de peintres naturalistes et ont pour pères Corot, Courbet et Manet. C'est à ces trois maîtres que l'art de peindre doit les procédés de facture les plus simples et cette touche primesautière, procédant par grands traits et par masse, qui seule, brave le temps. C'est à eux qu'on doit la peinture claire, définitivement débarrassée de la litharge, du bitume, du chocolat, du jus de chique, du graillon et du gratin. C'est à eux que nous devons l'étude du plein air : la sensation non seulement des couleurs, les tons et encore la recherche des rapports entre l'état de l'atmosphère qui éclaire le tableau, et la tonalité générale des objets qui s'y trouvent peints »⁵²⁴.

Il les traduit pour les rendre plus compréhensibles à son lectorat : « Ainsi procédés de facture simple par grands traits et *par masse*, la peinture *claire* et l'*étude* du plein air constituent tout l'Impressionnisme. De la justice et de la sincérité devant la nature : pas autre chose ! »⁵²⁵ Trublot propose une analyse assez précise des toiles impressionnistes usant d'un vocabulaire proche de celui de la lutte politique. La justice n'apparaît pas, pour les lecteurs de Pierre-Joseph Proudhon, comme un concept forgé par l'homme mais bien une réalité universelle garante de l'égalité entre les hommes, qui interdit toute idolâtrie religieuse.

Cette révolution artistique identifiée et étudiée avec soin, les chroniqueurs du *Cri du peuple* présentent ces artistes comme venant tout naturellement se ranger aux côtés des militants socialistes. Les impressionnistes sont, pour Trublot, l'avant-garde artistique de même que le socialisme est l'avant-garde politique :

« En peinture, y représentent justement ce que sont les naturalistes en litté-

521. Trublot, « A Minuit : Les Impressionnistes », *op. cit.*

522. Pierre Daix, *Pour une Histoire culturelle de l'art moderne de David à Cézanne*, *op. cit.*, p. 254.

523. Roger Bellet évoque le « magistère culturel » exercé par Paul Alexis au *Cri du peuple* : il fait découvrir à son lecteur le monde l'édition, des revues, du naturalisme littéraire, du théâtre, de la musique et de la poésie. Roger Bellet, *Jules Vallès, journalisme et révolution*, Tusson, Du Lérot ED., 1987, p. 468-469.

524. Trublot, « A Minuit : Les Impressionnistes », *op. cit.*

525. *Ibid.*

rature, les socialistes en politique. Y sont c'qu'y a de plus logique, et d'plus avancé ; y représentent l'avenir. Obéissant à la poussée générale du siècle, touchés par la science, épris de vérité, ils ont le privilège commun d'effaroucher les timides et les pédants, de déranger la quiétude de ceux qui tiennent la queue de la poêle – d'la poêle officielle – de scandaliser la niaiserie bourgeoise »⁵²⁶.

Paul Alexis considère en effet que naturalistes et socialistes mènent un travail parallèle, agissant sur la société et cherchant à dégager des « fragments de vérité » tel qu'il l'exprime dans un article adressé à Jules Vallès en 1883⁵²⁷. Ce sont bien les caractéristiques de sujets, de palette, de facture des œuvres impressionnistes qui font de ces peintres des artistes d'avant-garde. Ces artistes en butte à l'autorité artistique et, plus largement, à la bourgeoisie apparaissent destinés à intéresser les socialistes. Célébrant le parallèle entre avant-garde artistique et politique, Trublot a parfaitement conscience que ce parallèle a déjà été établi par les critiques des organes de la droite antirépublicaine afin de condamner les essais impressionnistes :

« On ne voulut jamais comprendre que l'eau, selon ce qu'elle reflète, peut être de toutes les couleurs ; que certaines ombres, sur la neige paraissent bleues ; que certains terrains argileux de campagne prennent un aspect lilas... Le public non averti, et dont l'éducation n'était pas faite, se tordit ; les critiques traitèrent les nouveaux peintres de scélérats et de... « communards » »⁵²⁸.

Créant un effet d'attente au moyen des points de suspension, Trublot montre le ridicule d'une telle accusation qui ne repose que sur le mépris de la critique conservatrice. Il établit alors un nouveau parallèle qui lui paraît plus profitable pour les artistes. En effet, si la malveillance et le dédain des critiques sont dénoncés, la réaction défavorable du public vis-à-vis de l'impressionnisme ne semble due qu'à son manque d'éducation artistique ; un manque que Paul Alexis espère justement combler. Cherchant à informer les foules à propos de la révolution artistique, Paul Alexis complète l'œuvre des militants guesdistes qui éduquent le peuple afin qu'il prenne conscience de son oppression et se libère par la révolution. Revendiquant le parallèle entre une extrême gauche artistique et une extrême gauche politique, Trublot remplace la figure largement condamnée du communard, associé à l'épisode sanglant de la Commune qui a marqué la capitale, par celle du révolutionnaire tourné vers l'avenir, qui représente le salut du peuple et a avec lui la justice et la vérité : « Les Impressionnistes étaient pourtant dans le vrai »⁵²⁹. Le jeu de Trublot autour de ce parallèle entre l'avant-garde artistique et l'avant-garde politique apparaît particulièrement savoureux dans sa chronique du 17 janvier 1887. Cette dernière

526. Trublot, « A Minuit : Les Impressionnistes », *op. cit.*

527. Paul Alexis, « Au Rédacteur en chef », *Le Cri du peuple*, 8 novembre 1883 cité dans Roger Bellet, *Jules Vallès, journalisme et révolution*, *op. cit.*, p. 469.

528. Trublot, « A Minuit : Les Impressionnistes », *op. cit.*

529. *Ibid.*

est consacrée au procès de Clément Duval, membre du groupe anarchiste la « Panthère des Batignolles » qui est condamné à mort pour avoir cambriolé l'appartement du peintre Madeleine Lemaire et poignardé un brigadier lors de son arrestation⁵³⁰. Trublot, relativisant la gravité du crime⁵³¹ : « y a pas eu mort d'homme, en somme »⁵³², fait appel à l'expertise du peintre Paul Signac car, si aucune mort n'est à déplorer, un portrait de Madeleine Lemaire par Charles Chaplin a été brûlé lors du cambriolage. Silvia Disegni étudie la « fictionnalisation » des chroniques de Paul Alexis qui deviennent, par l'emploi de personnages surgissant de l'univers d'Émile Zola, des « tranches (comme d'un feuilleton) d'un grand ensemble pseudo-romanesque »⁵³³. Elle note également que « dans un mouvement inverse tout aussi important, Alexis « fictionnalise » les hommes de la société du temps »⁵³⁴. Paul Alexis transforme ainsi des hommes politiques, des écrivains, des artistes en personnages de roman-feuilleton avec lesquels il correspond dans des lettres parfois authentiques mais bien souvent fictives. Paul Signac⁵³⁵, ainsi convoqué par Paul Alexis, expose à Trublot sa théorie concernant l'affaire :

« « – Eh bien, voici eul' queque chose ! m'souffle Paul Signac, peintre impressionniste, à l'opinion duquel j'dois une déférence toute spéciale puisqu'eul' *Cri du peuple* au nombre d'ses abonnés... C'te sévérité excessive des douze Philistins qu'ont jugé Duval (douze salops dignes d'faire partie du jury du Salon), provient d'la haine d'l'impressionnisme, tout simpl'ment... C'te férocité c'est... la haine d'la peinture claire !

Oui, l'tableau endommagé eût été d'Seurat, d'Pissarro, père ou fils, d'Dubois-Pillet, même d'moi Paul Signac, ou d'Degas, d'Guillaumin, d'Monet, d'Renoir, pas d'danger qu'aucun des douze pompiers féroces eût r'fusé à Duval l'bénéfice des circonstances atténuantes.

Mais : « – Un Chaplin, pensez donc, un Chaplin !... » , vociférait à chaque instant eul'président Bérard des Glajeux ! J'vons l'répète, mon pauvr' Trutru, président, jurés, ministère public, huissiers audienciers, gendarmes, tous ces gens-là n'aiment pas beaucoup la peinture nouvelle » »⁵³⁶.

Sous la plume de Paul Alexis, Paul Signac compare les jurés qui ont condamné Clément Duval au jury du Salon qui refuse les toiles des impressionnistes et néo-impressionnistes.

530. La peine de Clément Duval est finalement commuée en condamnation aux travaux forcés à perpétuité en Guyane.

531. Dans sa publication des mémoires de Clément Duval, Marianne Enckell note l'embarras que suscitent, dans les milieux socialistes et anarchistes, les actions et revendications de Clément Duval durant son procès. Jules Guesde comme Jean Grave se dissocient de sa cause. Clément Duval, *Moi, Clément Duval, bagnard et anarchiste (sic)*, Paris, Les Editions ouvrières, 1991, p. 34.

532. Trublot, « A minuit : Le Dessous des cartes », *Le Cri du peuple*, 17 janvier 1887, p. 3.

533. Silvia Disegni, « Paul Alexis Trublot : du vrai et du faux dans le Naturalisme », *op. cit.*, p. 86.

534. *Ibid.*, p. 89.

535. Dans un article consacré à la huitième exposition du groupe impressionniste, Georges Labruyère affirme que son confrère Paul Alexis possède *Le Pont Louis-Philippe* [*La Grue « l'Union »*, *Ile Saint-Louis*] de Paul Signac. Labruyère, « Les Impressionnistes », *Le Cri du peuple*, 28 mai 1886, p. 1–2.

536. Trublot, « A minuit : Le Dessous des cartes », *op. cit.*

Il présente ainsi les peintres d'avant-garde et les anarchistes comme ayant les mêmes ennemis. À la suite du témoignage de Paul Signac, Trublot mène sa petite enquête et en tire la certitude que l'attitude de Paul Signac est motivée par la véritable carrière de Clément Duval. S'amusant du nom du groupe anarchiste auquel appartient Duval, Trublot l'imagine rejoignant le groupe impressionniste, émanation de l'école des Batignolles :

« 2 Sous c'nom, la *Panthère des Batignolles*, s'cache une équipe d'anarchisses d'art, sortie d'ancienne école dite des Batignolles ; tous les peintres impressionnistes dont les noms précèdent en font partie.

3 Duval est un simple peintre impressionniste lui-même, duquel on m'a présenté plusieurs études r'marquables qui n'dépareraient point not'salle des dépêches »⁵³⁷.

Trublot présente ainsi Clément Duval comme appartenant à une branche anarchiste de l'impressionnisme. Il joue de cette condamnation des impressionnistes comme des communards ou des anarchistes en menaçant à la fois les jurés et le jury du Salon :

« Et j'avertis les douze Cabanel du jury d'la Seine que, s'y n'signent pas, illico, un r'cours en grâce, ils s'ront poignardés, un à un, mais tous, par les affiliés d'la *Panthère des Batignolles*.

Sans compter qu'si la *Panthère des Batignolles* v'nait à mollir – oui, à flasquer – y en a d'autres par derrière, plus anarchiquement impressionnistes encore : gare aux *Léopards du Panthéon!* »⁵³⁸

S'amusant de la peur suscitée à la fois par l'anarchie et l'impressionnisme, Paul Alexis mélange le réel et le fictif dans sa chronique. En effet, si l'alarme du président Bérard des Glajeux face au vandalisme de la toile de Charles Chaplin⁵³⁹ est avérée⁵⁴⁰, en revanche la carrière de peintre de Clément Duval semble fictive⁵⁴¹ et ne peut être attribuée qu'au calembour de Paul Alexis autour du nom du groupe anarchiste. Paul Alexis montre ainsi dans ses chroniques qu'il a parfaitement conscience que l'assimilation de l'impressionnisme à l'extrême gauche révolutionnaire a nui aux peintres mais il entend retourner à son avantage ce rapprochement. Il semble vouloir constituer une communauté de pensée entre les socialistes et les artistes d'avant-garde, une union dont le public populaire bien informé serait le cœur.

537. Trublot, « A minuit : Le Dessous des cartes », *op. cit.*

538. *Ibid.*

539. Peintre officiel sous le Second Empire, Charles Chaplin se spécialise dans le portrait mondain.

540. « Comment ! vous ne vous êtes pas contenté de voler, vous avez commis un acte de vandalisme en mettant le feu à un délicieux portrait de Mlle Lemaire, par Chaplin, sur le cadre duquel vous aviez versé du pétrole » . Maître X..., « Chronique des tribunaux », *Le Gaulois*, 12 janvier 1887, p. 3.

541. Marianne Enckell le présente comme serrurier. Clément Duval, *Moi, Clément Duval, bagnard et anarchiste (sic)*, *op. cit.*

Une telle union est présente à l'esprit du journaliste Georges Labruyère⁵⁴² lorsqu'il annonce, dans son compte rendu de la huitième et dernière exposition du groupe impressionniste pour le *Cri du peuple*, que révolution artistique et révolution politique avancent de pair. Le journaliste place, dès les premières lignes de son article, les impressionnistes du côté du peuple en insistant sur leur simplicité et leur désintéressement vis-à-vis des récompenses et des richesses : « Pauvres, presque obscurs, se souciant peu du succès monnayé et de la réclame de bon aloi, ils attendent, confiants et simples, l'heure marquée où leur triomphe éclatera, absolu, destructeur de toute routine et de toute tradition »⁵⁴³. Dans un deuxième article il met, en effet, en valeur la figure de Camille Pissarro qu'il présente comme « un vaillant et un simple »⁵⁴⁴, insistant sur la sincérité de la peinture impressionniste vis-à-vis de la nature. Dans cette exposition où Camille Pissarro a introduit le néo-impressionnisme en invitant Paul Signac et Georges Seurat – entraînant ainsi le départ de Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley et Gustave Caillebotte – Georges Labruyère ne remarque pourtant pas seulement les adeptes du divisionnisme. Le socialiste s'intéresse certes aux oeuvres de Paul Signac, Georges Seurat et Camille Pissarro mais se montre également attentif à la représentation de la vie moderne telle qu'elle est proposée par Edgar Degas, Berthe Morisot, Federico Zandomenighi et Mary Cassatt. C'est la *Place de la Concorde* de Jean-Louis Forain (Figure 20, p. 494), peinte en 1884, qui retient le plus longuement son attention, révélant ainsi son intérêt tout particulier pour une œuvre mettant en valeur les inégalités sociales⁵⁴⁵ :

« C'est le matin, grelottant et embrouillardé, un « clubman » à l'air éreinté, aux chaussures pointues, au pardessus mastic, s'est arrêté entre les deux fontaines et demande du feu à un balayeur.

Le contraste entre la bonne et franche physionomie du travailleur et le masque livide de décavé, demi-soûl, qui sort du cercle, est marqué avec un art profond, devant lequel il faut s'incliner. [...] Il y a dans tout cela un parfum de modernité d'un attrait irrésistible »⁵⁴⁶.

Une telle description confirme que les socialistes révolutionnaires préfèrent un art qui s'enracine dans la société contemporaine et en dévoile les luttes⁵⁴⁷. La représentation de la vie moderne ne semble néanmoins pas justifier à elle seule son goût pour les œuvres du groupe impressionniste, Georges Labruyère comprend, en effet, les choix de facture et la

542. Collaborant à de nombreux journaux, Georges Labruyère entre, en 1885, au *Cri du peuple* dont Séverine, dont il devient l'amant, a pris la direction à la mort de Jules Vallès en 1885. Bertrand Joly, *Dictionnaire biographique et géographique du nationalisme français (1880-1900)*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 213.

543. Labruyère, « Les Impressionnistes », *Le Cri du peuple*, 17 mai 1886, p. 1-2.

544. Labruyère, « Les Impressionnistes », *op. cit.*

545. Philip Nord note que l'on disait de Jean-Louis Forain, qui appartenait à la bohème la plus pauvre, qu'il avait occupé un petit poste sous la Commune de Paris. Philip Nord, *Les Impressionnistes et la politique : art et démocratie au XIXème siècle*, *op. cit.*, p. 73.

546. Labruyère, « Les Impressionnistes », *op. cit.*

547. Eugenia Herbert, *The Artist and Social Reform : France and Belgium, 1885-1898*, *op. cit.*, p. 25.

palette de ces peintres sans pour autant apprécier toutes leurs productions :

« Des artistes, ceux-ci ! [...] dont la plupart se trompe, mais qui tous, dédaigneux des dollars et des marchands de salaisons, ont pris leur art au sérieux et s'efforcent de dénicher la formule du vrai.

Avec leurs couleurs simples, leur horreur du mélange et de la polychromie, ils atteignent à des effets souvent grotesques, parfois admirables »⁵⁴⁸.

Regrettant le mauvais goût de la série de nus d'Edgar Degas (Figure 21, p. 495) et considérant *Un Dimanche à la Grande-Jatte* (Figure 22, p. 495), réalisé par Georges Seurat en 1884, comme une erreur, il accepte ces tâtonnements comme faisant partie d'une « recherche ardente de la vérité et de la nature »⁵⁴⁹ qui fait de ces peintres des artistes d'avant-garde. Ce journaliste socialiste présente ainsi le développement de cette nouvelle peinture constituant une révolution artistique annoncée comme inéluctable à l'instar de la révolution socialiste : « Toute une foule, avec eux, la foule qui pense et qui voit, les suit et les protège. La révolution artistique se prépare... comme l'autre »⁵⁵⁰. Une telle proclamation dans le compte rendu de la dernière exposition du groupe impressionniste pour un organe socialiste n'est pas fortuite en ce mois de mai 1886. En effet, depuis le 25 février 1886 les chefs du mouvement socialiste et leurs organes suivent de près les développements de la grève des mineurs de Decazeville⁵⁵¹. Étudiant les secours financiers et matériels reçus par les ouvriers en grève, Michelle Perrot note l'importance des souscriptions lancées par la presse, et tout particulièrement par la presse socialiste. L'historienne évoque le rôle de premier plan du *Cri du peuple* qui, facilitant les contacts entre les ouvriers et les socialistes, lève soixante dix mille francs pour les mineurs de Decazeville grâce à une souscription de six mois.⁵⁵² L'année 1886 marque en effet l'apogée du quotidien qui s'identifie pleinement aux grands conflits sociaux entraînant un accroissement de son audience et une hausse de son tirage⁵⁵³. Le jour de la parution du compte rendu de la huitième exposition du groupe impressionniste par Georges Labruyère est publié, sur cette même première page du *Cri du peuple*, un article de Jules Guesde annonçant la victoire du mouvement ouvrier :

« Oui, quelle que doive être l'issue immédiate de la grève, l'œuvre est accomplie, la victoire est à nous. Ni les mineurs n'auront tenu et souffert en vain ; ni la France ouvrière ne se sera inutilement retiré, en pleine famine, le pain de la bouche pour l'envoyer au pays noir. Une grande étape a été franchie dans

548. Labruyère, « Les Impressionnistes », *op. cit.*

549. *Ibid.*

550. *Ibid.*

551. Cette grève de cent neuf jours, se termine le 15 juin 1886.

552. Michelle Perrot, *Les ouvriers en grève*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001, [Paris, Mouton & Co et EPHE, 1974], p. 531-533.

553. *Ibid.*, p. 640-641.

l'émancipation du travail conquise de haute lutte »⁵⁵⁴.

La lecture de cet article dévoile la proximité de l'annonce de Georges Labruyère avec le discours du leader du Parti ouvrier. Tous deux, à l'instar des écrits et discours étudiés par Michelle Perrot, exaltent une lutte, artistique ou ouvrière, ayant pour horizon la Révolution. Mais ces luttes ne sont présentées que comme des épisodes d'un combat plus vaste⁵⁵⁵. Chez Georges Labruyère comme chez Jules Guesde, la Révolution apparaît en gestation, imminente. Dans cet article le leader du Parti ouvrier célèbre la véritable naissance du mouvement ouvrier qui s'organise. En effet, Michelle Perrot souligne les progrès effectués par la conscience corporative lors des grèves d'Anzin en 1884 mais également de Decazeville en 1886⁵⁵⁶. Georges Labruyère considère ainsi que l'avant-garde impressionniste participe de cet esprit révolutionnaire qui réapparaît au milieu des années 1880, au moment de l'organisation des différents mouvements socialistes. *Le Cri du Peuple* qui rapproche grévistes et socialistes met également en lien les impressionnistes avec les ouvriers et les leaders révolutionnaires. Certes, comme l'explique Eugenia Herbert dans *The Artist and Social Reform : France and Belgium, 1885-1898*⁵⁵⁷, les socialistes accordent à l'art un rôle moins important dans la révolution que les anarchistes, néanmoins, s'il n'est pas théorisé par les chefs des mouvements, ce rôle est évoqué dans l'espace du journal, à la faveur de chroniques artistiques, par les journalistes des organes socialistes. Le groupe impressionniste est identifié et salué par les socialistes comme une révolution artistique tandis qu'il semble ignoré par l'organe anarchiste de Jean Grave jusqu'en 1888.

554. Jules Guesde, « Bien Brait ! », *Le Cri du peuple*, 17 mai 1886, p. 1.

555. Michelle Perrot, *Les ouvriers en grève, op. cit.*, p. 630-632.

556. *Ibid.*, p. 493.

557. Eugenia Herbert, *The Artist and Social Reform : France and Belgium, 1885-1898, op. cit.*, p. 28.

Partie 2 : Les impressionnistes, compagnons de lutte des républicains

Les rapports entretenus par les impressionnistes et les républicains ont fait l'objet de plusieurs études. Pierre Vaisse⁵⁵⁸ mais également Nicholas Green⁵⁵⁹ s'intéressent aux institutions républicaines et aux relations qu'entretient l'État avec la culture artistique et notamment aux conséquences de la politique artistique républicaine sur des artistes comme les impressionnistes. Philip Nord⁵⁶⁰ et Miriam Levin⁵⁶¹ étudient les liens qui se développent entre les membres du groupe impressionniste et les républicains, plus particulièrement les critiques d'art engagés pour la République. Dans le cadre de cette étude il s'agit, en examinant méticuleusement et le plus systématiquement possible, la réception des différentes manifestations du groupe impressionniste ainsi que des événements politiques à travers les organes des différentes mouvances républicaines, d'analyser le plus précisément possible le discours des critiques exerçant dans la presse républicaine. Une telle étude permet d'observer l'évolution du discours des critiques républicains en fonction, éventuellement, d'un changement de goût personnel, mais surtout du développement du groupe impressionniste et parfois des formations politiques. La précision acquise, grâce à l'étude de la presse politique, dans l'analyse initiée par Philip Nord, des liens qui se créent entre les républicains et les impressionnistes permettra ensuite une compréhension plus fine de la réception, par les républicains, du post-impressionnisme au cours des années 1890. Pour les besoins de l'étude, nous avons adopté une chronologie différente selon les diverses formations républicaines. Cette partie est consacrée à la réception du mouvement impressionniste dans la presse républicaine de gauche et d'extrême gauche pour l'ensemble de la période alors qu'elle se contente d'analyser sa réception dans les organes républicains modérés jusqu'à l'accession des républicains au gouvernement en 1879. Les relations entretenues par les impressionnistes et les républicains de gouvernement font l'objet d'une troisième partie.

1 La Volonté d'un art engagé aux côtés de la République

1.1 Art et politique

La lecture des organes des différentes formations républicaines révèle la volonté des républicains de voir apparaître un art qui se rangerait aux côtés de la République et relayerait ses idéaux. Dans *La Troisième République et les peintres*⁵⁶², Pierre Vaisse étudie les discours donnés à l'occasion du Salon par les ministres de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts de 1873 à 1876 afin de comprendre les orientations que

558. Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*

559. Nicholas Green, « « All the Flowers of the Field » : The State, Liberalism, and Art in France under the Early Third Republic », *Oxford Art Journal* 10., 1, 1987, p. 71-84.

560. Philip Nord, *Les Impressionnistes et la politique : art et démocratie au XIXème siècle*, *op. cit.*

561. Miriam Levin, *Republican art and ideology in late nineteenth-century France*, Ann Arbor (Michigan), UMI research press, 1986.

562. Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 62-65.

les républicains entendent donner à l'art. Il discerne chez les républicains tels que Jules Simon une condamnation du réalisme et de la peinture de genre au profit des grandes compositions. L'historien explique que cet encouragement de la grande peinture par les républicains est motivé par l'importance accordée à l'éducation du peuple. La grande peinture est, en effet, considérée par Charles Blanc comme plus à même de remplir la mission civilisatrice de l'art alors que la scène de genre ne lui semble peinte que pour un petit nombre d'amateurs aisés en simple quête de plaisir. Cette mission éducatrice confiée à l'art, qui tend à se confondre en apparence, selon Pierre Vaisse, avec la propagande républicaine, est tout à fait perceptible dans les comptes rendus de Salon des différents organes républicains. Il est évident, à la lecture des « Nouvelles du jour » de l'organe de la gauche républicaine⁵⁶³, que le chroniqueur souhaite que l'État exerce un certain contrôle sur le Salon de cette toute jeune République. Près d'un mois avant l'ouverture du Salon de 1874, le chroniqueur du *Siècle*⁵⁶⁴ s'inquiète de l'exposition annoncée d'un portrait du fils de Napoléon III, Louis-Napoléon Bonaparte, par Jules Lefebvre (Figure 23, p. 496) :

« [Ce portrait] complète le discours du 16 mars et en est le commentaire vivant. Dans son discours, le prétendant avait dit : « Je suis prêt. » Son portrait dit : « Me voici, regardez-moi et surtout gardez-moi. »

Que pense le septennat de cette intrusion violente de la politique par la porte des beaux-arts ?

Sedan est-il si loin de nous qu'on puisse impunément exposer sous nos yeux, dans un Salon officiel, la poitrine plastronnée du cordon rouge, le fils de celui qui fut Napoléon III ? »⁵⁶⁵

Jugé inopportun par le journaliste, à peine quatre ans après la chute de l'Empire et la proclamation de la République, ce portrait apparaît comme une offense faite au nouveau régime qui tente de réparer les blessures infligées au pays par la politique de l'empereur. Ce portrait est, aux yeux des républicains, moins d'un mois après le discours prononcé par le prince impérial pour sa majorité, l'affirmation d'un nouveau prétendant, jouet du parti bonapartiste. À ce discours et ce portrait, la rédaction du *Siècle* répond :

« Notre pays aspire pour le moment à réparer les ruines des gouvernements d'aventure, il a soif de calme et de travail, et il répond au jeune vélocipé-

563. Dès février 1871, la gauche parlementaire est divisée à l'Assemblée entre la gauche républicaine emmenée par Jules Ferry et l'Union républicaine de Léon Gambetta. Les républicains les plus modérés qui composent la gauche républicaine autour de Jules Ferry, Jules Grévy et Jules Simon sont des bourgeois arrivés, favorables à la paix, et en cela opposés à Léon Gambetta, qui se présentent comme les garants de l'ordre. Jean-Marie Mayeur, *Les Débuts de la IIIe République 1871-1898, op. cit.*, p. 18.

564. Fondé en 1836 par Armand Dutacq comme quotidien monarchiste, *Le Siècle* devient républicain dès 1848. Sous la direction de Philippe Jourde, il est l'organe de la gauche républicaine et subit l'influence de Jules Simon qui en devient le directeur politique de juillet 1874 à sa nomination à la présidence du conseil en décembre 1876. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 214-215.

565. Anonyme, « Nouvelles du jour », *Le Siècle*, 5 avril 1874, p. 2.

diste⁵⁶⁷ : « Faites des discours tant qu'il vous plaira ; dites-vous, si cela vous convient, un homme providentiel, au même titre que monsieur votre père ; mais restez où vous êtes, je ne vous connais pas ! » »⁵⁶⁸.

Une telle chronique permet de comprendre que l'opposition républicaine, encore minoritaire à l'Assemblée nationale mais potentiellement majoritaire grâce à l'habile tactique de la gauche parlementaire qui détache le centre gauche de la coalition conservatrice, se présente comme la garante de la paix, du travail et de l'ordre comme l'explique Gilles Candar en s'appuyant sur les trois thèmes développés par Eugène Spuller⁵⁶⁹. L'inquiétude du chroniqueur de l'organe de la gauche républicaine devant le portrait du prince impérial permet ainsi aux républicains de se présenter comme les garants de l'ordre face au parti bonapartiste, présenté comme celui de la guerre, dont la remontée aux élections législatives partielles de 1873 inquiète particulièrement les libéraux. Une telle chronique témoigne de la volonté des républicains d'exercer un certain contrôle sur l'art mais également de leur intérêt pour ce qui peut s'avérer un utile moyen de promotion du régime.

Les comptes rendus de Salons parus dans la presse républicaine révèlent des critiques d'art encourageant les artistes à louer la République à travers leurs œuvres. Dans un article commentant l'ouverture du Salon de 1875 pour l'organe des intransigeants, *Le Rappel*⁵⁷⁰, Gabriel Guillemot⁵⁷¹ félicite les artistes « chez lesquels le culte de l'art va de pair avec le culte de la République »⁵⁷². Condamnant les artistes qui, au contraire, se font, par leurs œuvres, les soutiens de l'Empire ou de la monarchie, il rappelle les devoirs des artistes envers la Révolution qu'il présente comme un moment d'expansion de l'art :

« trop considérable encore le nombre des artistes, ennemis de la Révolution et toujours disposés à faire cause commune avec nos adversaires. Ignorent-ils donc ceux-là, ou ont-ils oublié les obligations qu'ils ont non-seulement comme citoyens, mais comme artistes au grand mouvement émancipateur de 1789 ? »⁵⁷³

Se revendiquant de l'héritage de la Révolution française de 1789, le journaliste incarne l'extrême gauche républicaine qui forme à la Chambre un groupe de députés désireux de se situer selon Gilles Candar à l'« avant-garde du camp démocratique »⁵⁷⁴. Les ré-

567. Ce surnom fait référence aux promenades du prince impérial en vélocipède à travers le jardin des Tuileries en 1869. Vivier Emile, « La vélocipédie à Avranches en 1869-1870 », *Annales de Normandie*, 5e année, numéro 3-4, 1955, p. 309-310.

568. Anonyme, « sans titre », *Le Siècle*, 17 mars 1874, p. 1-2.

569. *Histoire des gauches en France : L'héritage du XIXe siècle*, op. cit., p. 114-115.

570. Fondé en 1869 par Victor Hugo, Henri Rochefort, Paul Meurice et Auguste Vacquerie, *Le Rappel* est jusqu'en 1878 la seule feuille radicale d'importance. Anticlérical, soutien de Désiré Barodet face à Charles de Rémusat lors de l'élection législative partielle du 27 avril 1873, ce quotidien est très lu dans le monde des ouvriers qualifiés, des artisans et des étudiants. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, op. cit., p. 224.

571. Voir dictionnaire (annexe B, p. 619).

572. Gabriel Guillemot, « A propos du Salon », *Le Rappel*, 7 mai 1875, p. 1-2.

573. *Ibid.*

574. *Histoire des gauches en France : L'héritage du XIXe siècle*, op. cit., p. 118.

publicains intransigeants se distinguent principalement du parti républicain, constitué par l'union républicaine et la gauche républicaine, par leur ton égalitaire, leur appel à une réforme de l'impôt et à la revendication de l'amnistie des communards⁵⁷⁵. Cette extrême gauche républicaine est constituée d'anciens militants démocrates-socialistes de la deuxième République tels que Louis Blanc, Désiré Barodet, Edgar Quinet ainsi que de la jeune génération des républicains intransigeants du second Empire tels que Georges Clemenceau, Camille Pelletan et Charles Floquet⁵⁷⁶. Gabriel Guillemot revendique l'héritage révolutionnaire en matière d'art et demande aux artistes de s'unir aux républicains dans l'établissement du nouveau régime. Les comptes rendus du Salon de 1875 rédigés par Camille Pelletan⁵⁷⁷ pour *Le Rappel* fournissent des exemples d'artistes mettant leur art au service de la République. Le républicain intransigeant est ravi de découvrir le portrait du général républicain Jean-Baptiste Billot par le peintre Augustin Feyen-Perrin⁵⁷⁸. Ce général a, en effet, participé à la guerre franco-prussienne comme chef d'état-major et a été élu député républicain en février 1871. Camille Pelletan loue, dans son Salon, la technique du peintre qui est mise au service de son sujet :

« Il a su traduire dans son tableau une idée [...] par des caractères simples, d'une belle impression, et vraiment plastiques, qui sont vraiment le domaine de l'art. Ce n'est pas un général de parade que cet officier au costume sombre, sans galons et sans chamarrures, dont les étoiles seulement indiquent le grade. L'aspect du général est militaire sans emphase. Le geste, simple et ferme, les lèvres serrées, le regard direct, expriment bien la résolution froide et énergique du soldat. Cela est vivant »⁵⁷⁹.

Le journaliste salue la simplicité de l'œuvre qu'il oppose à « ces sortes de subtilités qui constituent ce qu'on appelle à tort la peinture littéraire »⁵⁸⁰, affirmant son goût pour un sujet rappelant un épisode de l'histoire de France qu'il a couvert et qui a conduit à la proclamation de la République, mais également une exécution simple et directe au service de cette histoire.

1.2 La représentation de la vie moderne : une revendication des républicains

Dans leur volonté d'un art éduquant à la République, les critiques républicains sont nombreux à regretter que les artistes ne proposent pas une peinture de la vie moderne. Le salonnier du *Siècle*, Jules Castagnary⁵⁸¹, se fait particulièrement un devoir de réclamer cette représentation de la vie contemporaine française dans ses comptes rendus. Le critique

575. Jean-Marie Mayeur, *Les Débuts de la IIIe République 1871-1898*, op. cit., p. 53.

576. Pierre Lévêque, *Histoire des forces politiques en France, 1789-1880*, op. cit., p. 341-342.

577. Voir dictionnaire (annexe B, p. 635).

578. Ce portrait n'a pas été identifié.

579. Camille Pelletan, « Le Salon de 1875 : De quelques œuvres excellentes », *Le Rappel*, 10 mai 1875, p. 1-2.

580. *Ibid.*

581. Voir dictionnaire (annexe B, p. 589).

appelle de ses vœux un art qui proposerait une image authentique de la société française :

« Mais la société française, où est-elle ? Nos types, nos caractères, nos passions, nos mœurs, traduits dans ce langage élevé qui fait l'histoire, représentés dans les mille épisodes que le mouvement de la vie comporte, où sont-ils ? Les chroniques de MM. Gérôme et Berne-Bellecour ne sont pas tout notre passé ; les cavaliers de M. Detaille et les fantassins de M. Dupray ne sont pas tout notre présent »⁵⁸².

Jules Castagnary déplore le triomphe de la peinture d'histoire, mythologique et religieuse, qui selon lui appartient au passé, sous le directorat de Charles de Chennevières aux Beaux-Arts⁵⁸³. L'historien Pierre Vaisse qui étudie les achats de l'État constate qu'en cette période de République conservatrice connue sous le nom d'ordre moral les scènes de la vie quotidienne ont pratiquement disparu. Cette préférence de l'État pour les scènes historiques, antiques ou religieuses a pour but d'orienter les productions des artistes et d'encourager les jeunes vers le grand genre. Les sujets religieux dominent ainsi parmi les œuvres achetées tout comme ils dominent parmi les œuvres envoyées au Salon. Pierre Vaisse explique cette forte proportion par la volonté des artistes de plaire aux responsables⁵⁸⁴. En effet, après la démission d'Adolphe Thiers en 1873, le général Mac Mahon est élu président de la République. Il est à la tête d'un ministère conservateur, soutenu par les différents groupes de droite, décidés à rétablir dans le pays l'ordre moral qui serait « l'acceptation par le peuple de l'hégémonie des notables traditionnels appuyés par l'Église »⁵⁸⁵. Dans ce contexte, le républicain Jules Castagnary, qui ne trouve pas satisfaction dans les toiles exposées au Salon, interpelle le gouvernement, l'encourageant à susciter une peinture de la vie contemporaine dans de grands formats, la hissant ainsi à la hauteur de la peinture d'histoire :

« Le gouvernement consacre chaque année beaucoup d'argent à encourager des produits divers et souvent contradictoires : il troublerait moins les consciences et il ferait œuvre plus utile en offrant une récompense unique au tableau qui grouperait, avec force et style, dans une action réelle de naturelle grandeur, des hommes et des femmes de notre temps »⁵⁸⁶.

Convaincu de la mission éducatrice de l'art qui doit s'adresser directement et démocratiquement au peuple, il affirme l'importance du rôle de l'État dans son orientation : « Il marquerait ainsi nettement l'idéal à atteindre, et, en inspirant une direction unique aux

582. Castagnary, « Salon de 1874 : Premier article », *Le Siècle*, 5 mai 1874, p. 1-2.

583. Charles de Chennevières succède à Charles Blanc à la direction des Beaux-Arts en 1873. Il occupe ce poste jusqu'en 1878.

584. Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 151-152.

585. Pierre Lévêque, *Histoire des forces politiques en France, 1789-1880*, *op. cit.*, p. 255.

586. Castagnary, « Salon de 1874 : Premier article », *op. cit.*

efforts épars qui se consomment dans le vide, il aurait rendu à la France et à l'art un service inoubliable »⁵⁸⁷. Jules Castagnary considère comme intimement liées ses convictions de républicain et de critique d'art⁵⁸⁸. Il estime qu'un gouvernement véritablement républicain se doit de soutenir un art reflétant les valeurs laïques, démocratiques et libérales.

Considérant que les toiles de Jean-Léon Gérôme, Étienne-Prosper Berne-Bellecour⁵⁸⁹, Édouard Detaille et Henri Dupray⁵⁹⁰ occultent toute une partie de la vie, il part en quête de la vie contemporaine, à travers ses comptes rendus de Salon. Le critique reproche, par exemple, aux peintres de cantonner la femme aux nus et aux portraits alors qu'ils devraient la peindre dans ses habits, dans ses occupations quotidiennes qui mettraient en valeur sa beauté. Il est ainsi intéressant de rechercher, dans ses Salons, la représentation de cette femme contemporaine qu'il réclame et semble trouver dans une toile d'Augustin Feyen-Perrin, *Dans la rosée*⁵⁹¹, qu'il considère comme « une des œuvres les plus remarquables du Salon »⁵⁹². Sa description de la toile permet de comprendre ce qu'il attend de la représentation de ses concitoyennes :

« *Dans la rosée* représente une jeune femme, au sein d'un paysage légèrement estompé dans la vapeur matinale. Elle est vêtue d'une robe d'alpaga noir dont le jour lustre la surface. [...] La tête et les mains sont modelées avec un soin qui ne laisse rien à reprendre. La poitrine se soulève, les lèvres sont vivantes. La personne entière respire je ne sais quelle grâce sentimentale et quelle poétique fraîcheur »⁵⁹³.

Dans le même article, le critique présente *Dans la rosée*⁵⁹⁴ de Carolus-Duran qu'il oppose à l'œuvre d'Augustin Feyen-Perrin, révélant ainsi la supériorité de ce dernier :

« Ce n'est point une femme marchant librement dans le paysage, entre la double verdure de la prairie et des arbres, sous le reflet des colorations qui

587. Castagnary, « Salon de 1874 : Premier article », *op. cit.*

588. Dans la notice de Jules Castagnary du *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Thomas Schlessler cite sa *Philosophie du Salon de 1857* parue en 1892 : « Dans ce livre, il n'est question que de beaux-arts. Mais [...] nier ou affirmer en matière d'art, c'est argumenter et conclure non seulement pour l'Esthétique, mais encore pour la Religion, la Philosophie, la Morale, la Politique et le reste : la partie est aussi grande que le tout ». Thomas Schlessler, *CASTAGNARY, Jules-Antoine, Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale [En ligne]*, sous la dir. de Philippe Sénéchal et Claire Barbillon, URL : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/castagnary-jules-antoine.html?search-keywords=castagnary> (visité le 30/03/2015).

589. Spécialisé dans la peinture militaire, Étienne-Prosper Berne-Bellecour jouit d'un grand succès au Salon. En 1872, il y obtient la première médaille.

590. Peignant essentiellement des portraits et des sujets militaires, Henri Dupray obtient en 1874 la médaille de deuxième classe.

591. Cette toile n'a pas été identifiée.

592. Castagnary, « Salon de 1874 : Deuxième article », *Le Siècle*, 12 mai 1874, p. 1-2.

593. *Ibid.*

594. Il existe une gravure d'après cette toile représentant un nu féminin en plein air qui a été achetée par son ami Étienne Haro (Figure 24, p. 496). *Carolus-Duran, 1837-1917, op. cit.*, p. 114.

l'entourent. C'est une académie dessinée d'après le plâtre, peinte dans l'atelier d'après le modèle, et à laquelle on a accolé plus tard un fond exécuté sur nature »⁵⁹⁵.

Alors qu'il salue la vie et le naturel de la figure féminine d'Augustin Feyen-Perrin, Jules Castagnary dénonce la fausseté du nu de Carolus-Duran qui n'est pas la représentation de la vie moderne mais l'imitation habile d'après l'art dans la tradition académique, art dont la femme véritable lui semble exclue. Célébrant la peinture d'après nature de ses contemporains, Jules Castagnary met également l'accent sur l'importance du modelé de la figure, garant de la vie conférée au sujet.

L'intérêt de Jules Castagnary pour la représentation de la vie moderne le porte à examiner les œuvres d'Édouard Manet. S'arrêtant brièvement sur *Le Chemin de fer* (Figure 25, p. 496), réalisé en 1873, dans son salon de 1874, il note la puissance du traitement de la lumière, la distinction des tons ainsi que le modelé de la robe de Victorine Meurant⁵⁹⁶. Ces caractéristiques attirent l'attention du critique et lui font oublier l'aspect inachevé des figures et de leurs mains. La lecture des articles des critiques œuvrant dans les organes du parti républicain confirme cet intérêt pour le caractère fini des toiles que les personnages d'Édouard Manet contrarient. Lors du Salon de 1875, *Argenteuil* (Figure 3, p. 487), donne l'occasion à Jules Castagnary de réaffirmer son goût pour la représentation de la vie moderne : « Ce que peint M. Manet, c'est la vie contemporaine. À cela, j'imagine, on n'a rien à dire : les canotiers d'Argenteuil valent bien Thamar chez Absalon⁵⁹⁸ ; en tous cas, ils nous intéressent davantage »⁵⁹⁹. Le critique proclame ouvertement la supériorité de la vie de ses contemporains, y compris ceux issus des classes populaires⁶⁰⁰, et de leurs parties de canotage dans un milieu urbain, sur les rois et reines de l'Ancien Testament, annonçant sa préférence pour Édouard Manet au détriment d'Alexandre Cabanel. Le critique républicain oppose à la superficialité d'Alexandre Cabanel⁶⁰¹ la recherche de vérité et de vie d'Édouard Manet : « toute tentative en ce sens est un pas fait, en dehors de la convention, vers plus de vérité, plus de nature et de vie »⁶⁰². Il attire l'attention de son lecteur sur le traitement par l'artiste de l'atmosphère, de la lumière mais également des habits contemporains tout en regrettant la simplification des formes, la disparition du détail et du fini qu'il attribue à la peinture de plein air. Viviane Goliard

595. Castagnary, « Salon de 1874 : Deuxième article », *op. cit.*

596. Castagnary, « Salon de 1874 : Troisième article », *Le Siècle*, 19 mai 1874, p. 1-2.

598. Jules Castagnary fait référence à la toile d'Alexandre Cabanel présentée au Salon de 1875. (Figure 26, p. 497).

599. Castagnary, « Salon de 1875 : Cinquième article », *Le Siècle*, 29 mai 1875, p. 1-2.

600. Dans sa thèse de doctorat consacrée à Jules Castagnary, Viviane Goliard étudie son idéalisation des catégories sociales populaires que forment les paysans et les ouvriers. Il les considère comme un exemple de moralité et de rigueur, œuvrant pour le bien collectif. Viviane Goliard, *Jules-Antoine Castagnary, 1830-1888, un critique d'art républicain [thèse de doctorat Université Paris III]*, Paris, V. Goliard, 1992, p. 108-112.

601. Jules Castagnary reproche à Alexandre Cabanel de manquer de personnalité et de pas avoir « une conception particulière de la nature et de la société ». Castagnary, « Salon de 1875 : Deuxième article », *Le Siècle*, 11 mai 1875, p. 1-2.

602. Castagnary, « Salon de 1875 : Cinquième article », *op. cit.*

note dans sa thèse de doctorat consacrée au critique que les œuvres d'Édouard Manet l'embarrassent particulièrement, il ne comprend pas leur aspect inachevé qu'il attribue à un certain laisser-aller tout en percevant le talent du peintre⁶⁰³. Les critiques d'art républicains tels que Jules Castagnary contribuent ainsi, selon Michel Orwicz, à mettre sur pied le naturalisme « officiel ». À la fin des années 1870 et au début des années 1880, les républicains, parvenus aux responsabilités, mettent en place de nouvelles stratégies culturelles, réforment le programme de l'École des Beaux-Arts, repoussant les principes de l'Académie⁶⁰⁴.

1.3 La peinture impressionniste comme l'expression de la vie moderne

1.3.1 La justesse de cette représentation

La vie moderne, pratiquement absente du Salon et réclamée par les critiques républicains, apparaît de manière éclatante dans les toiles des membres de la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs qui ouvre à Paris en 1874. De nombreux critiques républicains reconnaissent dans ces œuvres la société contemporaine qu'ils voulaient voir représentée. Philip Nord rappelle que, figurant la société des loisirs, le Paris haussmannisé, la société républicaine et laïque, les futurs impressionnistes sont salués par certains critiques républicains pour leur patriotisme. En effet, les républicains regrettaient le cosmopolitisme qu'ils lisaient dans le paysage académique et les pastiches de l'Antiquité italienne. Les toiles impressionnistes leur paraissent célébrer le monde français dans lequel ils vivent⁶⁰⁵. Observant la société harmonieuse représentée dans les toiles de la plupart des impressionnistes, Bertrand Tillier constate également que ces artistes se reconnaissent dans le besoin d'ordre très important dans les valeurs bourgeoises prônées par les membres du parti républicain à un moment où ces derniers tentent de former une majorité avec les anciens orléanistes du centre gauche⁶⁰⁶. L'introduction du monde réel dans les toiles impressionnistes est ainsi en parfait accord avec les attentes des critiques qui officient dans les organes du parti républicain. Cette actualité est particulièrement saluée par Édouard Drumont⁶⁰⁷ alors en charge de la chronique artistique du *Petit Journal*⁶⁰⁸ :

603. Viviane Goliard, *Jules-Antoine Castagnary, 1830-1888, un critique d'art républicain [thèse de doctorat Université Paris III]*, op. cit., p. 339-340.

604. Michel Orwicz, « Confrontations et clivages dans les discours critiques du Salon, 1885-1889 », *La critique d'art en France 1850-1900*, Clermont-Ferrand, Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989, p. 184.

605. Philip Nord, *Les Impressionnistes et la politique : art et démocratie au XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 97.

606. Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, Révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914) ?*, op. cit., p. 370.

607. Voir dictionnaire (annexe B, p. 594).

608. Lancé en février 1863 par Polydore Millaud, *Le Petit Journal* marque l'apparition de la presse populaire bon marché. Républicain modéré bien que revendiquant un certain apolitisme, ce quotidien s'adresse à un public de petits propriétaires, de paysans ainsi qu'à la petite bourgeoisie. En janvier 1873, Émile de Girardin acquiert le quotidien. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1815 à 1871*, sous la dir. de Jacques Godechat, Pierre Guiral et Fernand Terrou, t. II, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 327-328. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, op. cit., p. 220-222.

« Celui qui jetant son cigare devant la porte montera quelques instants [...] celui-là ne croira pas entrer dans ce que l'on appelle solennellement le temple de l'art, il retrouvera la vie qu'il vient de quitter, les spectacles qu'il aperçoit à chaque instant, l'aspect même qu'a la campagne quand il la regarde par hasard »⁶⁰⁹.

S'adressant à un lectorat populaire, Édouard Drumont présente la manifestation du groupe impressionniste comme abandonnant la solennité du Salon et du musée, qui n'exposent que l'histoire des dieux ou des personnages illustres, pour présenter au public la vie telle qu'il la connaît, dont il fait partie. Les œuvres impressionnistes semblent ainsi parfaitement en accord avec la politique éditoriale du quotidien qui fait figure de précurseur au XIX^{ème} siècle en proposant une information nouvelle qui fait directement écho au quotidien des Français, privilégiant les faits-divers ainsi que les chroniques consacrées à la vie pratique⁶¹⁰. Le journaliste encourage son lecteur à aller admirer ces toiles qu'il présente comme le fruit d'un travail sincère pour représenter la vie moderne de la manière la plus juste : « Peindre ce qu'ils voient, reproduire la nature sans l'interpréter, et sans l'arranger, tel semble être le but que se sont proposés les artistes du boulevard des Capucines »⁶¹¹. L'attention du critique est attirée par *La Loge*⁶¹² de Pierre-Auguste Renoir (Figure 27, p. 497) et *Le Berceau* de Berthe Morisot (Figure 28, p. 498), toile peinte en 1872. Il s'arrête plus longuement devant *Le Déjeuner*, réalisé par Claude Monet en 1868 (Figure 29, p. 498), qu'il considère comme « la reproduction fidèle d'une scène de la vie réelle ; c'est une photographie avec la couleur, le mouvement et la lumière »⁶¹³. Édouard Drumont constate la justesse de la représentation du XIX^{ème} siècle par les impressionnistes et justifie leur démarche par l'apparition d'un public populaire, petit bourgeois, pouvant se retrouver dans ces œuvres, qui est également son lectorat.

1.3.2 Une peinture qui fait écho aux idées des intransigeants

a. Les années 1870

L'apparition de la vie moderne dans l'art des impressionnistes, qui justifie l'abandon de l'idéal traditionnel et académique d'un monde immuable, correspond particulièrement à l'idéologie des républicains intransigeants. En effet, les futurs radicaux apprécient que l'impressionnisme traduise cette nouvelle société en mouvement⁶¹⁴. Le pourfendeur de la peinture religieuse et d'histoire⁶¹⁵, Camille Pelletan, considère, dans son salon de 1875

609. E. Drumont, « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Petit Journal*, 19 avril 1874, p. 2.

610. *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 284.

611. E. Drumont, « L'Exposition du boulevard des Capucines », *op. cit.*

612. Cette toile intéresse également Jules Castagnary en tant qu'« empruntée aux mœurs contemporaines ». Castagnary, « Exposition du boulevard des Capucines : Les Impressionnistes », *Le Siècle*, 29 avril 1874, p. 3.

613. E. Drumont, « L'Exposition du boulevard des Capucines », *op. cit.*

614. John Gary Hutton, *Neo-impressionism and the search for solid ground*, *op. cit.*, p. 32.

615. Conférant à l'art le rôle d'avant-garde de la société, à la manière des saint-simoniens, il déclarait dans son salon de 1872, que la « Séparation de l'Église et de l'État » devait débiter par la peinture.

pour le *Rappel*, que cette représentation n'est pas seulement souhaitable, elle est nécessaire :

« À part M. Fantin, dans son *Atelier de Manet* (Figure 30, p. 498) ou son *Coin de table* (Figure 31, p. 499), et M. Fayen-Perrin [sic] dans sa *Leçon du docteur Velpeau* (Figure 32, p. 499), M. Manet et ses « amis », si odieux au jury, ont été presque les seuls à aborder la vie moderne franchement, carrément, sans y mettre de petites intentions subtilement puérides ; c'était une tentative non seulement intéressante, mais nécessaire »⁶¹⁶.

Rendant justice à Henri Fantin-Latour et Augustin Feyen-Perrin dont il avait déjà apprécié le portrait du général Billot, cet intransigeant proclame l'urgence d'une peinture moderne et démocratique⁶¹⁷. Il salue la nouveauté des toiles des impressionnistes et surtout le courage qui pousse ces artistes à persister dans leurs recherches. Le critique soutient qu'il lui faut également un certain courage pour affirmer son opinion et prendre le parti des novateurs : « Je n'ignore pas que c'est bien de la témérité que de se hasarder à vous contredire. Votre haussement d'épaules devant les Manet n'est pas endurant. Je le sais intolérant comme un dogme religieux. Malheur à l'imprudent qui s'y attaque ! »⁶¹⁸ Camille Pelletan se positionne avec les intransigeants, contre la tradition, quelle soit académique, religieuse ou politique, du côté de la nouvelle société républicaine, dynamique, qui aspire à la laïcité, et trouve son expression picturale dans la nouvelle peinture.

C'est justement cette témérité des impressionnistes qui plaît aux critiques des organes radicaux. Dans ses comptes rendus de l'exposition impressionniste de 1877, le critique d'art de *L'Homme libre*⁶¹⁹ apprécie les recherches de ces artistes « qui vivent à part, qui voient à part, qui pensent à part »⁶²⁰. Consacrant leur nouveauté et leur invention, Jacques est le premier critique de notre corpus à qualifier les impressionnistes de « peintres d'avant-garde »⁶²¹. Célébrant le renouvellement de la peinture par les impressionnistes qui la précipitent dans la modernité, le critique se déclare contre la modération :

« Il est de bon goût, parmi les peintres honnêtes et modérés, d'écarter systématiquement tout ce qui traduit un épisode, un usage, une mode de nos jours. Les impressionnistes ont eu la témérité victorieuse de prouver que les peintres honnêtes et modérés ont tort. [...] De ce que Raphaël n'a point retracé

Philip Nord, *Les Impressionnistes et la politique : art et démocratie au XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 80.

616. Camille Pelletan, « Le Salon de 1875 : M. Manet : Aux ricaneurs », *Le Rappel*, 19 mai 1875, p. 2.

617. Camille Pelletan comprend que c'est la représentation grandeur nature de simples canotiers qui scandalise le public dans *Argenteuil* d'Édouard Manet (Figure 3, p. 487). *ibid.*

618. *Ibid.*

619. Fondé le 27 octobre 1876 par le député de la Seine et président de l'extrême gauche à l'Assemblée, Louis Blanc, pour affirmer son autorité, ce quotidien n'ayant que peu de succès disparaît le 3 mai 1877. Pensé comme un organe intransigeant et antiopportunisme, ce journal permet à Louis Blanc de défendre sa « politique de principe » contre celle des compromis de Léon Gambetta. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, op. cit., p. 232.

620. Jacques, « Menus propos : Salon impressionniste », *L'Homme libre*, 11 avril 1877, p. 2.

621. *Ibid.*

la Vierge allant en wagon-lit, pleurer sur le Calvaire le Christ fusillé, il serait mauvais de conclure qu'il ne faut admettre aux Salons que des hallebardes et des diligences »⁶²².

Une telle profession de foi, mettant sous les yeux du lecteur la modernité dans sa violence mais également dans ses progrès techniques, publiée dans l'organe de Louis Blanc, ne semble pas s'appliquer seulement à l'art mais également à la politique à un moment où les républicains se rassemblent autour de thèmes communs⁶²³ afin de conquérir les pouvoirs tout en ayant conscience des différences qui opposent modérés et intransigeants. Les radicaux se retrouvent ainsi dans la délicate situation de tenter de préserver leur identité⁶²⁴ sans nuire au rassemblement des républicains qui doit permettre de fonder véritablement la République. En célébrant l'intransigeance des impressionnistes, le critique appelle à l'intransigeance politique considérant, à l'instar de Clemenceau, que « les républicains conservateurs demandent à la République son minimum ; nous son maximum »⁶²⁵. En art comme en politique, les radicaux fustigent la modération et réclament plus d'audace à la nouvelle République.

Les radicaux se délectent de la représentation par les impressionnistes de ce nouveau monde en mouvement dans laquelle ils lisent la célébration du progrès social ainsi que l'esquisse John Hutton⁶²⁶. L'utilisation par les radicaux des toiles impressionnistes afin d'asseoir l'idée positiviste d'un progrès de la société est particulièrement sensible dans un compte rendu de la troisième exposition impressionniste dans *Le Rappel* :

« Les gares, bruyantes, pleines de fumée, de M. Claude Monet, sans parler des beaux paysages si francs de cet artiste, arrêtent et séduisent la pensée. Il s'en dégage comme l'âme de ce monde contemporain dont la marche en avant ne peut plus s'arrêter, aidée qu'elle est par la Locomotive »⁶²⁷.

Très influencés par les théories d'Auguste Comte, relayées par les loges maçonniques dans lesquelles les républicains intransigeants sont très présents, les radicaux ont foi dans la science et croient à un progrès de l'histoire dans une société organisée par les scientifiques⁶²⁸. Présentant une série de variations sur le thème de la gare Saint-Lazare (Figure 33, p. 500), (Figure 34, p. 500), (Figure 35, p. 501), Claude Monet suscite particulièrement l'attention de la critique. Ses gares connaissent une réception très négative de la

622. Jacques, « Menus propos : Exposition impressionniste », *L'Homme libre*, 12 avril 1877, p. 1.

623. Ces thèmes sont recensés par Pierre Lévêque : « dénonciation de la droite comme parti de l'aventure [...], de la réaction cléricale [...], du pouvoir personnel [...]; maintien de la République instituée en 1871, indépendance de l'État à l'égard de l'Église, prééminence du Parlement, expression de la souveraineté nationale ». Pierre Lévêque, *Histoire des forces politiques en France, 1789-1880, op. cit.*, p. 345-346.

624. Les radicaux militent pour la révision de la constitution de 1875, ils sont également hostiles au Sénat et à la présidence de la République. Gérard Baal, *Histoire du radicalisme*, Paris, La Découverte, 1994, p. 12.

625. Profession de foi de Georges Clemenceau en 1876, citée par *ibid.*

626. John Gary Hutton, *Neo-impressionism and the search for solid ground, op. cit.*, p. 32.

627. Anonyme, « Les Impressionnistes », *Le Rappel*, 6 avril 1877, p. 2.

628. Claude Nicolet, *Le Radicalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 16.

part des organes bonapartistes⁶²⁹ et monarchistes⁶³⁰. Victor Fournel, sous le pseudonyme de Bernadille, par exemple, feint de ne rien reconnaître dans ces toiles, ce qui le dispense de toute critique sérieuse :

« On dirait que M. Monet a jeté sur sa toile une éponge trempée au préalable dans un seau de peinture [...] Avant d'avoir consulté le livret, je flottais entre un champ d'asperges et un atelier de serrurerie. M. Monet a la gloire d'avoir résumé et symbolisé toute l'école dans cette toile, qui représente on ne sait quoi, avec on ne sait quelles couleurs battues et brouillées on ne sait comment »⁶³¹.

En revanche, il apparaît que si les autres critiques conservateurs trouvent ces toiles extrêmement désagréables à regarder, c'est en premier lieu leur sujet hautement moderne et l'impression recherchée par l'artiste qui est en cause : « il a essayé, en fin de compte, de nous donner l'impression désagréable qui résulte de plusieurs locomotives sifflant à la fois. Il l'a traduite par une abondance de fumée, qui a l'air d'être en carton »⁶³². Seuls les organes républicains en font un compte rendu favorable. Si les critiques de la presse modérée tels ceux des organes de la gauche républicaine⁶³³ et de l'union républicaine⁶³⁴ se montrent intéressés, seuls les radicaux⁶³⁵ célèbrent véritablement la poésie des chemins de fer, du monde industriel et de cette révolution ferroviaire qui permet le déplacement des hommes et des marchandises. Les toiles de Claude Monet, qui progresse « parfois en trébuchant un peu, mais toujours avec sincérité, foi et ardeur, hors des sentiers battus »⁶³⁶, semblent conforter le critique du *Rappel* dans sa vision positiviste de la société française qui est mise en valeur par le choix du vocabulaire. Les radicaux croient, contrairement aux républicains modérés⁶³⁷, à cette marche en avant du monde qui doit conduire au progrès social illimité tel que l'affirme Louis Blanc à ses électeurs en février 1876 : « Être du Parti Radical, c'est vouloir que la République, appuyée par le suffrage universel, ait pour but l'amélioration morale, intellectuelle, et physique du sort de tous »⁶³⁸. Cette impression d'évolution de la société dans un sens plus démocratique et laïque, qui semble annoncée par les toiles de Claude Monet, paraît légitime à un moment où le parti républicain se soude derrière Léon Gambetta afin d'affronter, sur le thème du cléricalisme,

629. Léon de Lora, « L'exposition des impressionnistes », *Le Gaulois*, 10 avril 1877, p. 1.

630. Bernadille, « Chronique parisienne : l'exposition des impressionnistes », *Le Français*, 13 avril 1877, p. 2.

631. *Ibid.*

632. Grimm, « Lettre anecdotique du Baron Grimm : Les Impressionnistes », *Le Figaro*, 5 avril 1877, p. 1.

633. Paul Mantz, « L'Exposition des peintres impressionnistes », *Le Temps*, 22 avril 1877, p. 3.

634. Anonyme, « Exposition des impressionnistes : 6, rue Le Peletier ; 6 », *La Petite république française*, 10 avril 1877, p. 2.

635. Jacques, « Menus propos : Salon impressionniste », *op. cit.*

636. Anonyme, « Les Impressionnistes », *op. cit.*

637. À la suite de la victoire des républicains aux élections législatives de 1876, une trentaine de députés forment le groupe « ouvert » de l'extrême gauche à l'Assemblée. Se trouvent parmi eux, Georges Clemenceau, Louis Blanc, Charles Floquet, Alfred Naquet et Désiré Barodet.

638. Cité dans Claude Nicolet, *Le Radicalisme*, *op. cit.*, p. 25.

Patrice de Mac-Mahon. Moins d'un mois après la publication du compte rendu de l'exposition impressionniste, à la suite de l'apostrophe de Léon Gambetta au gouvernement de Jules Simon, Henry Maret⁶³⁹, dans *La Lanterne*⁶⁴⁰, bien que déplorant la modération des opportunistes, croit en la victoire d'une véritable République :

« Il est vrai que jamais situation n'avait été plus belle et que jamais on n'avait eu pareilles armes dans la main. On se trouvait sur un terrain admirable, le cléricalisme. C'était le moment de saisir l'ennemi, de le bâillonner, de lui arracher son masque, et l'on était sûr d'être suivi par toute la France ; on s'est contenté de le menacer, et l'on s'est retiré, étonné de tant de vaillance.

Une bataille qui n'est pas perdue, au moment où nous sommes, cela peut passer pour une victoire »⁶⁴¹.

Claude Monet devient ainsi, pour certains radicaux, un nouvel avatar de l'artiste engagé pour le progrès social. Réclamant une « impression intense, émotionnante »⁶⁴² tel le sentiment que lui avait procuré la découverte de *Boissy d'Anglas à la Convention* peint par Eugène Delacroix en 1831 (Figure 36, p. 501) et sa représentation du « tumulte d'une houle humaine »⁶⁴³, Ernest d'Hervilly⁶⁴⁴ s'arrête devant les deux toiles de Claude Monet figurant la fête du 30 juin 1878 présentées lors de l'exposition de 1879 (Figure 10, p. 490) (Figure 11, p. 490). Le critique du *Rappel* est séduit par la vérité de cette fête républicaine populaire : « des œuvres d'une vérité, d'une force, d'une réalité absolument remarquables. La palpitation immense et joyeuse des trois couleurs se répétant à l'infini, les flots et la trépidation d'une population en fête, couvrant trottoirs et chaussées, tout cela est rendu d'une façon que l'on peut appeler magistrale »⁶⁴⁵. Ernest d'Hervilly trouve en Claude Monet un artiste capable de célébrer le peuple républicain et son emblème⁶⁴⁶.

639. Chroniqueur dans plusieurs journaux républicains à partir de la fin de l'Empire, Henry Maret fonde avec Henri Rochefort, pendant la Commune, le *Mot d'Ordre* dans lequel il dénonce la démolition de la colonne Vendôme mais attaque l'Assemblée de Versailles. Il collabore à différents journaux radicaux dans lesquels il attaque la modération des opportunistes réunis autour de Léon Gambetta. *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1789 à 1889*, *op. cit.*, p. 265-266.

640. Créée le 21 avril 1877 par Eugène Mayer avec l'aide des milieux radicaux lyonnais, *La Lanterne* semble être la seule véritable réussite de la presse radicale de la période. Populaire et témoignant d'un vigoureux anticléricalisme, ce quotidien regroupe de prestigieux collaborateurs tels qu'Henri Rochefort, Émile Zola et Sigismond Lacroix. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 232-235.

641. Henry Maret, « La Séance », *La Lanterne*, 6 mai 1877, p. 1.

642. Ernest d'Hervilly, « Exposition des impressionnistes », *Le Rappel*, 11 avril 1879, p. 2.

643. *Ibid.*

644. Voir dictionnaire (annexe B, p. 621).

645. Ernest d'Hervilly, « Exposition des impressionnistes », *op. cit.*

646. Ces deux toiles sont également très appréciées par un chroniqueur du *Petit Journal* et le critique de *La République française*, Philippe Burty. Anonyme, « Les Artistes indépendants », *Le Petit Journal*, 11 avril 1879, p. 2. B. Ph. [Philippe Burty], « L'Exposition des artistes indépendants », *La République française*, 16 avril 1879, p. 3.

b. Les années 1880

Avec la fin de l'ordre moral et l'élection de Jules Grévy à la présidence de la République, les républicains modérés accèdent au pouvoir donnant au régime son visage définitif. Pierre Vaisse constate un changement dans les achats de l'État alors que s'installe une République véritablement républicaine. Il note que les sujets religieux et antiques disparaissent presque complètement des achats à partir de 1880. Ce sont, pendant un court moment, vraisemblablement sous l'influence d'Edmond Turquet⁶⁴⁷, les toiles glorifiant la Révolution française qui ont la faveur des pouvoirs publics. À cet engouement passager pour les sujets révolutionnaires succède un goût pour des œuvres représentant la vie des milieux populaires contemporains dans les dimensions de la peinture d'histoire⁶⁴⁸. La vie moderne peinte dans un style réaliste telle que les critiques républicains la réclamaient dès le début des années 1870 a alors les honneurs de l'État. Il apparaît intéressant de suivre, dans les années 1880, la réception de cette peinture de la vie moderne à travers les comptes rendus des expositions impressionnistes et des Salons parus dans l'organe des radicaux-socialistes rassemblés autour de Georges Clemenceau⁶⁴⁹.

La lecture des comptes rendus d'expositions parus dans *La Justice*⁶⁵⁰ entre 1881 et 1887 révèle la gratitude d'un critique radical envers l'impressionnisme qui a offert au XIX^{ème} siècle son expression artistique. Dans son compte rendu de l'exposition des artistes indépendants de 1881, Gustave Geffroy⁶⁵¹ retrace l'histoire de la représentation artistique de la vie moderne au XIX^{ème} siècle de Gustave Courbet aux impressionnistes :

« Qu'on se rappelle les huées dont fut assailli Gustave Courbet quand il voulut fixer sur la toile les manifestations de la vie contemporaine. [...] Édouard Manet marcha, lui aussi, dans cette voie, sans jamais se laisser décourager ; puis les impressionnistes, puis tous ces jeunes peintres qui triomphent au Salon avec les « sujets » bannis autrefois appliquèrent leurs qualités d'observation à l'étude de la société moderne »⁶⁵².

Gustave Geffroy, sensible à l'idée de progrès, présente la progression héroïque des artistes d'avant-garde s'opposant courageusement à un public influencé par l'académisme.

647. Edmond Turquet occupe le poste de sous-secrétaire d'État à l'instruction publique et aux Beaux-Arts de 1879 à 1881 ainsi que de 1885 à 1886.

648. Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 152-154.

649. À partir de 1881, les radicaux se divisent à la Chambre. L'extrême gauche s'organise en groupe « fermé », refusant la double appartenance, autour de Louis Blanc, Camille Pelletan, Georges Clemenceau. Ils prennent le nom de « radicaux-socialistes ». Les radicaux plus modérés qui refusent de rompre définitivement avec Léon Gambetta se rassemblent à la Chambre dans le groupe « ouvert » de la gauche radicale. Ce groupe est composé de Charles Floquet, Henri Brisson, Édouard Lockroy.

650. *La Justice* est lancée le 16 janvier 1880 par Georges Clemenceau qui choisit comme rédacteur en chef Camille Pelletan. Ce quotidien est conçu comme l'organe de Georges Clemenceau et des radicaux-socialistes : il est hostile à Léon Gambetta, Jules Ferry et dénonce les doctrines socialistes tout en réclamant le progrès démocratique. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 367.

651. Voir dictionnaire (annexe B, p. 608).

652. Gustave Geffroy, « L'Exposition des artistes indépendants », *La Justice*, 19 avril 1881, p. 3.

Il reconnaît dans ces artistes, et plus particulièrement dans les impressionnistes qui parachèvent cette avancée, l'influence bénéfique qui a permis à la vie moderne de trouver son expression artistique. Il salue la contribution de ces peintres, qui lui semblent injustement ignorés, dans l'évolution de l'art : « n'y aurait-il pas, devant les œuvres triomphantes d'aujourd'hui, injustice à oublier les œuvres bafouées il y a quinze ans ? »⁶⁵³ Commentant le Salon de 1884, le critique conte à son lecteur l'apparition de la figure humaine dans la peinture de plein air par les peintres de l'école de Barbizon :

« [Le paysagiste] n'alla pas prendre les arbres là où ils étaient et les bonshommes dans les musées et dans les traités académiques⁶⁵⁵ ; il trouva le bûcheron dans la forêt, et ce bûcheron lui apparut comme l'idéal cherché ; le paysan lui parut avoir tous les droits de se dresser auprès du sillon qu'il avait tracé ; il ne chassa pas le pêcheur et le passeur de leurs barques ; il laissa la bonne femme chargée de bois mort traverser son tableau comme elle traverse la forêt. Désormais, la vérité des personnages était acquise comme la vérité des milieux »⁶⁵⁶.

Si Gustave Geffroy rapporte l'abandon du modèle antique et de la pose d'atelier au profit de la peinture sur le motif, il est particulièrement sensible à l'introduction, dans l'art, de figures populaires que les préceptes académiques bannissaient.

Ce même souci de la question sociale est à l'origine de son goût pour les œuvres d'Alfred Roll. Évoquant *La Grève* (Figure 37, p. 502), exposée au Salon de 1880 et achetée par l'État, il rappelle l'habileté du peintre à traduire « le drame moral de la grève : la résolution farouche préparée par les longues années de patience, de misères silencieusement supportées, la tristesse d'hier, la haine d'aujourd'hui, l'inquiétude de demain »⁶⁵⁷. Gustave Geffroy s'intéresse particulièrement à ce peintre dont Pierre Vaisse rappelle « l'humanitarisme social »⁶⁵⁸ et aux deux portraits qu'il expose :

« Comme s'il avait fait les portraits d'un bourgeois, d'un personnage officiel, d'une mondaine, d'une célébrité artistique, il a eu soin d'inscrire au catalogue le nom et l'occupation de ses modèles : *Roubey [sic], cimentier* (Figure 38, p. 502), et *Marianne Offrey, crieuse de vert* (Figure 39, p. 502). C'est là un acte de justice contre lequel personne ne s'élèvera ; [...] leurs visages honnêtes et fatigués disent les fatigues physiques, les soucis de la vie à gagner »⁶⁵⁹.

Déplorant la rigidité des étoffes, le critique se concentre sur la physionomie des personnages et la réhabilitation du monde du travail : « Il serait bien qu'un artiste du talent

653. Gustave Geffroy, « L'Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

655. Se retrouve ici le reproche adressé par Jules Castagnary à Carolus-Duran devant *Dans la rosée*.

656. Gustave Geffroy, « Salon de 1884 », *La Justice*, 17 juin 1884, p. 1-2.

657. Gustave Geffroy, « Salon de 1884 », *La Justice*, 18 juin 1884, p. 1-2.

658. Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres, op. cit.*, p. 154.

659. Gustave Geffroy, « Salon de 1884 », *op. cit.*

de M. Roll [...] donnât au monde du travail droit de cité artistique »⁶⁶⁰. Gustave Geffroy semble percevoir l'élévation des milieux populaires au rang de sujets d'œuvres d'art comme l'expression artistique du programme des radicaux⁶⁶¹ tel qu'il est énoncé par Louis Blanc en février 1876 : « Qu'on protège, au lieu de l'entraver, tout effort, soit individuel, soit collectif, ayant pour objet de faire graduellement disparaître le prolétariat, d'élever le travailleur à la condition de salarié à celle d'associé et de rendre de plus en plus accessible au travail la jouissance du droit de propriété, droit fondamental inhérent à la nature humaine »⁶⁶². Dans les années 1880, face à l'absence de grandes réformes sociales initiées par les opportunistes qui considèrent que la République a rempli ses engagements vis-à-vis du peuple en mettant en place la gratuité de l'enseignement et le droit syndical⁶⁶³, les radicaux-socialistes réclament la réglementation de la durée du travail, la création de caisses de retraites ainsi que l'impôt progressif sur le revenu⁶⁶⁴. Saluant dans les peintres du groupe impressionniste « les historiens de la vie compliquée des grandes villes »⁶⁶⁵, Gustave Geffroy leur adresse un précieux compliment, reconnaissant la rigueur qu'il applique lui-même dans sa critique. En effet, bien que revendiquant une démarche de vulgarisateur, il affirme, admirateur de Jules Michelet et d'Ernest Renan, son souci d'exactitude historique⁶⁶⁶. Dans l'exposition de 1881 dominée par les peintres introduits dans le groupe par Edgar Degas⁶⁶⁷, ses goûts le portent naturellement vers le réalisme conventionnel de Jean-François Raffaelli qui est, selon lui, « non seulement l'historien exact des gueux de la ville et des champs, mais encore le peintre sincère des travaux et des douleurs des pauvres gens »⁶⁶⁸, célébrant la justesse de ses représentations du monde laborieux. Ne recherchant pas uniquement la peinture du prolétariat, il apprécie également le réalisme urbain et cru d'Edgar Degas, Jean-Louis Forain⁶⁶⁹, Federico Zandomenighi, Mary Cassatt et Paul Gau-

660. Gustave Geffroy, « Salon de 1884 », *op. cit.*

661. Proche des milieux républicains, Alfred Roll est un ami du journaliste et homme politique radical Yves Guyot. Marion Lagrange, « Le "Zola de la peinture", le naturalisme selon Alfred Roll. Essai de réception critique (1875-1893) », *Alfred Roll, 1846-1919 : Le naturalisme en question*, cat. exp., Bordeaux, musée des beaux-arts, 6 décembre 2007-6 avril 2008, Paris, Bordeaux, Somogy, Musée des Beaux-Arts, 2007, p. 62-79.

662. Cité par Claude Nicolet, *Le Radicalisme*, *op. cit.*, p. 25.

663. Ne pouvant dénoncer l'œuvre scolaire et religieuse de Jules Ferry, les radicaux essaient de pousser les réformes encore plus loin, vers la séparation de l'Église et de l'État, comme le révèle un article de *La Lanterne* : « Voilà donc cette grande réforme de la séparation de l'Église et de l'école qui va enfin, après tant d'années d'attente, être réalisée. [...] Maintenant, une autre réforme dans le même ordre d'idées, mais plus considérable, reste à accomplir : la séparation de l'Église et de l'Etat. Ici encore il faudra bien que, malgré tous les Jules Simon et tous les Laboulaye de l'une et l'autre Chambre, la volonté du pays soit faite ». Anonyme, « L'Église et l'école », *La Lanterne*, 17 mars 1882, p. 1.

664. Gérard Baal, *Histoire du radicalisme*, *op. cit.*, p. 13-17.

665. Gustave Geffroy, « Salon de 1884 », *op. cit.*

666. Patricia Plaud-Dilhuit, *GEFFROY, Gustave, Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale [en ligne]*, sous la dir. de Philippe Sénéchal et Claire Barbillon, URL : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/geffroy-gustave.html?search-keywords=geffroy> (visité le 30/03/2015).

667. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et Alfred Sisley sont absents de l'exposition.

668. Gustave Geffroy, « L'Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

669. Avec *Au Buffet*, Jean-Louis Forain fait l'objet d'un intérêt égal à celui suscité par Alfred Roll lors du Salon de 1884 : « C'est le seul tableau mondain du Salon qui témoigne d'une observation aiguë, d'une vision nette de l'atmosphère des soirées et des déformations des corps par les vêtements à la mode. [...]

guin : « M. Gauguin a peint avec talent une étude de nu (Figure 40, p. 503) d'une froide cruauté, chairs fatiguées, bras grêles, seins vides, ventre informe, telle se présente à nous la triste créature qui a quitté son unique chemise pour la raccommoder »⁶⁷⁰. Regrettant la facture des toiles de Camille Pissarro et Armand Guillaumin qu'il juge laissées à l'état d'ébauches ainsi que la crudité des tons qu'ils emploient, il ne néglige pas pour autant les œuvres véritablement impressionnistes. Il admire par exemple les toiles de Victor Vignon et Berthe Morisot qui « a trouvé le moyen de fixer les chatouillements, les lueurs produites par les couleurs, les frissons qui passent sur les choses et l'air qui les enveloppe. [...] Le rose, le vert pâle, la lumière vaguement dorée, chantent avec une harmonie inexprimable »⁶⁷¹. Le goût de Gustave Geffroy pour l'évocation de l'atmosphère et les caractéristiques de la lumière qui marquera ses articles consacrés aux toiles de Claude Monet à partir de 1886 est déjà sensible dans ce commentaire à propos de la *Jeune femme en rose* peinte par Berthe Morisot en 1873 (Figure 41, p. 503). Les innovations apportées par les impressionnistes dans la représentation de la vie moderne sont cruciales pour Gustave Geffroy en ce qui concerne les sujets des toiles mais également l'attention accordée à l'atmosphère. Leur découverte rend tout retour en arrière impossible, comme le souligne Gustave Geffroy dans un compte rendu du Salon de 1886 intitulé « Batailles, archéologie, nudités, vie moderne (suite) » : « Il est difficile, après avoir vu, rue Laffitte, la série des « Nuds de femmes » [sic] exposée par M. Degas (Figure 21, p. 495), de se contenter aisément au spectacle des mythologies enrubannées et des poses de modèles toujours semblables »⁶⁷².

Ne séparant pas son œuvre de critique populaire de ses convictions radicales, Gustave Geffroy propose d'envisager sur le même plan la politique et l'art et justifie ainsi l'apparition de l'impressionnisme :

« L'historien qui entreprendra de raconter l'histoire de l'art du XIXe siècle [...] se demandera s'il rêve, si la vie au XIXe siècle, en France, n'a été qu'un pastiche plus ou moins réussi des époques antérieures. Mais non : il examinera les branches différentes de la production intellectuelle ; il constatera dans la littérature, dans la politique, dans les mœurs, les manifestations passionnées d'un peuple en évolution ; il verra une société en travail, affirmant une activité extraordinaire, [...] il ne pourra arriver à comprendre que les artistes vivants dans ces temps d'agitation et de recherche universelles se soient bornés, pour la plupart, à imiter les maîtres d'autrefois, à copier les monuments des civilisations disparues »⁶⁷³.

Gustave Geffroy juge indissociables les avancées de l'art et de la politique, présentant l'im-

La jolie œuvre spirituelle restera comme le document le plus exact sur la mondanité [sic] pendant l'hiver de 1883 ». Gustave Geffroy, « Salon de 1884 », *op. cit.*

670. Gustave Geffroy, « L'Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

671. *Ibid.*

672. Gustave Geffroy, « Salon de 1886 XV : Batailles, archéologie, nudités, vie moderne (suite) », *La Justice*, 25 juin 1886, p. 1-2.

673. Gustave Geffroy, « Salon de 1884 », *op. cit.*

pressionnisme comme le produit logique du XIX^{ème} siècle. Il paraît assimiler la mission qu'il assigne aux impressionnistes à celle qu'il assume en tant que radical : « Il faut le dire et le redire sans cesse : aujourd'hui, grâce à ces dédaignés et à ces injuriés, la bataille est gagnée ; grâce à eux, le XIX^{ème} siècle aura, comme les siècles passés, sa complète vision artistique »⁶⁷⁴. Une telle victoire arrachée par des « dédaignés », des « injuriés » peut résonner comme un écho de l'obtention du droit syndical grâce à la loi Waldeck-Rousseau trois mois plutôt, le 21 mars 1884, dont se félicite la rédaction de *La Lanterne* : « La reconnaissance de ce droit est, nous le répétons, une des plus grandes conquêtes de la démocratie »⁶⁷⁵. En présentant les impressionnistes comme des artistes d'avant-garde, ayant, envers et contre l'Académie des Beaux-arts, forcé le paysage artistique français à se renouveler, les radicaux-socialistes se créent un alter ego artistique. Croyant à un progrès de l'histoire, se considérant également comme une avant-garde, ils entendent inciter les républicains de gouvernement à plus de réformes afin de construire une société plus démocratique et égalitaire.

2 L'initiative impressionniste inscrite dans la conquête républicaine des libertés

2.1 Les républicains contre le fonctionnement du Salon

À la suite de la Commune, en 1872, les exposants du Salon avaient fait face à une restriction du droit de vote pour l'élection du jury. Charles Blanc, nommé directeur des Beaux-Arts par Adolphe Thiers en 1871, fit valoir le droit de l'État à nommer une partie des jurés, les autres étant élus par les artistes primés aux précédents Salons⁶⁷⁶. Cette mesure scandalisa les peintres ainsi que la presse républicaine qui soutenait les artistes privés du droit de vote accusant Adolphe Thiers et Charles Blanc de transformer le Salon en un régime autoritaire⁶⁷⁷. Ainsi au début de la Troisième République le Salon est présenté par les critiques républicains comme un système despotique, allié de tous les conservatismes et de la réaction politique.

L'introduction des valeurs républicaines au sein du Salon apparaît comme un des principaux enjeux des années 1870 pour les critiques républicains. Le vocabulaire politique abonde dans les articles des organes républicains consacrés au fonctionnement du Salon, il est utilisé pour dénoncer le caractère réactionnaire de l'institution. Ainsi, Jules Castagnary regrette que l'idéal républicain n'ait pas encore gagné ce Salon qui ne permet pas à la peinture de la vie moderne de se développer : « Il est inutile de se le dissimuler, depuis quatre ans et plus que nous sommes en république, aucun des principes républicains n'a pénétré dans l'administration des beaux-arts »⁶⁷⁸. Le critique de l'organe de la gauche

674. Gustave Geffroy, « Salon de 1884 », *op. cit.*

675. Anonyme, « Les Syndicats professionnels », *La Lanterne*, 24 février 1884, p. 1.

676. Philip Nord rappelle la volonté de l'État d'éviter à tout prix le recours au suffrage universel. Philip Nord, *Les Impressionnistes et la politique : art et démocratie au XIX^{ème} siècle*, *op. cit.*, p. 77.

677. *Ibid.*, p. 79.

678. Castagnary, « Salon de 1875 : Premier article », *op. cit.*

républicaine présente le Salon d'une République encore dominée par les conservateurs en 1875, comme un Salon indigne d'une véritable République. Ce Salon ne reflète pas l'idéal d'égalité que les républicains revendiquent⁶⁷⁹ et en cela ne vaut pas mieux que celui de l'Empire :

« Les beaux-arts ont, comme la politique, leurs classes dirigeantes et leurs intérêts conservateurs. Il est tout naturel que ces classes et ces intérêts se défendent. Ils le font sans justice, quelquefois sans scrupule, par tous les moyens en leur pouvoir ; mais ils le font avec le patronage de l'État, leur constant protecteur, et le succès ne les abandonne pas. [...] Aussi, aujourd'hui comme sous l'Empire, les artistes restent divisés en deux classes »⁶⁸⁰.

Oscillant entre ses deux ennemis, et haranguant son lecteur, le républicain compare également le Salon à la monarchie :

« Eh bien ! je le demande, ces distinctions de classe, ces privilèges, ces inégalités, ces rancunes, cette faculté pour les exempts, ce droit accordé au jury d'exalter les uns par des récompenses, d'humilier les autres par des refus, tout cela est-ce de la république ? Évidemment non, c'est le régime monarchique qui se perpétue »⁶⁸¹.

Jules Castagnary dresse un portrait peu flatteur des artistes qui dominent aux Salons, obtiennent les commandes de l'État et refusent les paysagistes et peintres de la modernité que le critique réclame : « Une aristocratie intolérante et jalouse, composée des membres de l'Institut, des prix de Rome, des médaillés et des décorés [...]. Cette aristocratie règne et gouverne. Elle réunit les deux éléments de la souveraineté : le spirituel et le temporel »⁶⁸². Attaquant le fonctionnement de l'institution, Jules Castagnary dénonce les normes académiques que cette dernière défend. À cette aristocratie réactionnaire, Jules Castagnary oppose les artistes qui, selon lui, proposent un art contemporain à la portée du public, poursuivant l'œuvre d'Eugène Delacroix, Théodore Rousseau, Gustave Courbet, Jean-François Millet et Honoré Daumier et formant « une plèbe tumultueuse, qu'on peut évaluer de quatre à six mille travailleurs libres, gent taillable et corvéable, qui n'a qu'un droit, celui d'être expulsée des salons ; qu'une faveur, celle de mourir de misère prolongée »⁶⁸³.

679. Lors du Salon de 1874, un chroniqueur du *Siècle* s'exprime contre l'existence d'un salon d'honneur qui renvoie à l'ancienne pratique de la peinture officielle et lui semble contraire à l'égalité à laquelle la République doit aspirer, il se place du côté du public, envisagé comme le juge le plus légitime : « Quant à nous, convaincu que le principe d'égalité seul sauvegarde la dignité de l'art et des artistes, nous n'entrerons pas dans les distinctions qu'on a cru devoir faire, et nous suivrons rigoureusement l'ordre alphabétique dans la nomenclature des œuvres qui sollicitent à des titres divers l'attention du public ». Anonyme, « Salon de 1874 », *Le Siècle*, 3 mai 1874, p. 3.

680. Castagnary, « Salon de 1875 : Premier article », *op. cit.*

681. *Ibid.*

682. *Ibid.*

683. *Ibid.*

Ces artistes refusés par le jury du Salon sont présentés avec pathos comme constituant le tiers état de l'art dans un vocabulaire prompt à séduire les républicains⁶⁸⁴. Dénonçant l'institution encore réactionnaire, le critique républicain est néanmoins confiant en l'avenir, annonçant « aux persécutés que leurs jours d'épreuve sont comptés »⁶⁸⁵. En effet, quelques mois avant la parution de cet article, l'amendement Wallon et les lois constitutionnelles ont officialisé la République et installé le régime parlementaire : « la république de droit s'est substituée à la république de fait »⁶⁸⁶. Face à cette évolution⁶⁸⁷, le critique républicain invite les artistes à être vigilants et à rejoindre le mouvement républicain : « Nul doute que, dans une période plus ou moins longue, l'idée que la république a fait prévaloir n'entre dans notre législation, ne modifie nos rapports d'intérêts, n'influence nos mœurs, notre littérature, nos sciences. C'est aux artistes à ne pas rester en dehors de ce mouvement de rénovation »⁶⁸⁸. Transposant une lutte politique dans le domaine artistique, Jules Castagnary présente les républicains affranchissant le tiers état artistique par le suffrage universel, libéralisant ainsi le Salon :

« Ce qu'ils veulent, c'est tout simplement un bulletin de vote. Comment l'opinion publique ne serait-elle pas pour eux ? Comment le ministre repousserait-il une demande qui a la justice pour elle et que l'opinion appuie de sa faveur ? Un bulletin de vote, c'est le droit strict ; c'est ce que, en république, on ne peut refuser à personne. En art, comme en politique, le bulletin de vote est destiné à devenir l'arme toute puissante de l'affranchissement »⁶⁸⁹.

En contre-partie de cette libération, le critique de l'organe des républicains modérés, demande aux artistes d'être « sages et modérés »⁶⁹⁰ et en aucun cas révolutionnaires : « Leur vœu n'a rien de révolutionnaire. Ils ne contestent pas les droits de l'État, ils n'aspirent pas à renverser l'organisation établie »⁶⁹¹. En effet, si républicain il exalte la Révolution de 1789⁶⁹² qui a donné du bien à ceux qui ne possédaient rien, partisan de l'ordre et de la légalité il ne prêche un bouleversement ni de l'ordre social ni des institutions⁶⁹³. Le critique encourage surtout les artistes à ne pas rejeter la tutelle d'un

684. Ces artistes sont même invités par Jules Castagnary à rédiger « à la façon de nos pères de 89 » des cahiers de doléances. Castagnary, « Salon de 1875 : Premier article », *op. cit.*

685. *Ibid.*

686. *Ibid.*

687. Le 26 février 1875, *Le Siècle* annonçait : « La république, à partir de ce moment, est devenue, en fait et en droit, le gouvernement de la France ». Anonyme, « Courrier », *Le Siècle*, 26 février 1875, p. 1.

688. Castagnary, « Salon de 1875 : Premier article », *op. cit.*

689. *Ibid.*

690. *Ibid.*

691. *Ibid.*

692. Élu au conseil municipal de Paris, il propose de consacrer un musée à la Révolution française en 1876. Viviane Goliard, *Jules-Antoine Castagnary, 1830-1888, un critique d'art républicain [thèse de doctorat Université Paris III]*, *op. cit.*, p. 126-127.

693. Viviane Goliard présente l'idéal républicain et bourgeois de Jules Castagnary qui reposent sur la légalité et la démocratie. *Le Siècle*, dont il fait l'opinion, s'est, en effet, exprimé contre la Commune de Paris dès son instauration, ne reconnaissant que le pouvoir de l'Assemblée élue réunie à Versailles. *ibid.*, p. 132-137.

État véritablement républicain et libéral. En effet, il ne remet en cause ni l'existence du Salon ni le rôle de l'État dans son organisation mais son fonctionnement actuel régi par des dirigeants réactionnaires : « Il ne faudrait pas commencer par réclamer l'affranchissement total de l'art, c'est-à-dire la fin de la tutelle gouvernementale »⁶⁹⁴. Jules Castagnary affirme l'importance de l'art pour la République et le rôle que les futurs républicains de gouvernement lui confère⁶⁹⁵ :

« l'État ne peut se désintéresser d'un ordre de productions qui est un de nos plus beaux titres de gloire et qui tend à devenir une source d'immenses revenus. [...] comme rien de ce qui touche à la grandeur de la France et aux évolutions de son génie ne lui est étranger, il ne pourrait, sans grave préjudice pour le pays, renoncer à ces expositions périodiques qui [...] servent à montrer à l'Europe et à nous montrer à nous-mêmes à quel point précis nous en sommes »⁶⁹⁶.

Jules Castagnary affirme ainsi la légitimité de l'État républicain à organiser un Salon républicain qui abandonnerait les modèles académiques antiques et promouvrait la peinture de la vie moderne.

Usant également du vocabulaire politique dans leurs comptes rendus de Salons des années 1870, les critiques de la presse intransigeante présentent les peintres refusés par le jury dans des termes employés habituellement pour évoquer la minorité républicaine. Sous le pseudonyme de Un Passant, Ernest d'Hervilly dénonce, dans *Le Rappel*, le sort réservé à l'opposition dans cette République conservatrice dont le Salon apparaît comme l'émanation : « sur la cimaise sont mis les gens bien pensants, en art et en politique ; – tout en haut et le plus près possible du plafond, les adversaires »⁶⁹⁷. Cet ancien opposant à l'Empire présente les choix du jury du Salon comme politiques et l'accrochage défavorable comme un exil réservé à l'opposition artistique. Le critique s'attaque au jury dont l'élection, quand ce n'est pas la nomination par l'État, lui semble des plus contestable car confisquée par une partie seulement du corps artistique : « Le placement, absolument arbitraire, des tableaux du salon officiel, est un argument de plus contre le jury non élu par la masse des artistes »⁶⁹⁸. Ernest d'Hervilly espère la disparition du jury si ce dernier ne peut être élu par tous les artistes. Le critique de *La Lanterne* emploie également le vocabulaire de l'éviction politique pour dénoncer le refus des œuvres de Gustave Courbet, Édouard Manet et des impressionnistes et l'acceptation automatique des œuvres des hors-concours qui monopolisent la cimaise :

« Cabanel – À la garde!! Comment! c'est le président du jury qui accroche

694. Castagnary, « Salon de 1875 : Premier article », *op. cit.*

695. L'utilisation symbolique des beaux-arts par les républicains est particulièrement visible lors des expositions universelles étudiées par Pascal Ruedin. Pascal Ruedin, *Beaux-arts et représentation nationale : La participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, *op. cit.*, p. 184.

696. Castagnary, « Salon de 1875 : Premier article », *op. cit.*

697. Un Passant, « Les On-Dit », *Le Rappel*, 1^{er} mai 1874, p. 2.

698. *Ibid.*

au mur des infamies de ce calibre? Et on reçoit cela, *hors concours*, sans contrôle, sans jugement, d'emblée, à genoux. Et pour pendre ces monstres à la cimaise, on repousse Manet, on proscrit Courbet, on excommunie les impressionnistes! »⁶⁹⁹

G. Puissant se fait un devoir de présenter la laideur et la bassesse des toiles d'Alexandre Cabanel acceptées, prenant parti pour les impressionnistes refusés :

« *Lucrèce et Tarquin*⁷⁰² : Lucrèce, la grue de la Renaissance, aussi stupide de tête qu'un ténor de salon, idiot de maintien ; des étoffes sales et opaques, de plâtre dépecé. Tarquin, un garçon boucher, figurant d'un des cirques, les yeux baveux du soulard, la gueule fumante d'immonde luxure. *Le Portrait*⁷⁰³, une femme usée, fripée, plus culottée qu'une salope du boulevard Rochechouart, nippée pour quatre sous, sanglée d'une loque jaune et bleu, le col et les épaules cerclées d'une peau de lapin déplumée ! Ah ! mais non ! Ramenez-nous à Renoir et à Pissaro [sic] »⁷⁰⁴.

Le vocabulaire très populaire avilit les personnages d'Alexandre Cabanel, dénonçant ainsi l'hypocrisie de la respectabilité de ses toiles. Rapproché d'une chronique anonyme parue le 3 mai dans le même quotidien consacrée à la *Nana* d'Édouard Manet (Figure 42, p. 504) refusée par le jury, l'article de Puissant résonne comme une véritable prise de position de l'organe des républicains intransigeants contre le Salon, en faveur des artistes refusés. Alors que le Salon de Puissant n'est que désacralisation de l'antiquité et prosaïsation de la haute bourgeoisie, la chronique magnifie une scène de prostitution présentée par Édouard Manet dans les dimensions de la peinture d'histoire :

« Au milieu de son riche boudoir, une dame en corset, jupe claire aux hanches, épaules et bras nus, se pomponne le museau de poudre de riz parfumée. Sa jambe nerveuse se campe fièrement dans un bas de soie devant la psyché. Un gentleman, cependant, est assis sur une ottomane. À part la figure, peut-être un peu lâchée, la peinture est remarquable »⁷⁰⁵.

Dans les colonnes de *La Lanterne*, ce sont les peintres qui confèrent aux personnages leur statut social, l'épouse d'un député peinte par Alexandre Cabanel n'est qu'une « salope » tandis qu'une courtisane d'Édouard Manet devient une « dame ». Le chroniqueur déplore la décision du jury de refuser la toile d'Édouard Manet jugée immorale qui est finalement exposée sur le boulevard des Capucines, dans les vitrines de la maison Alphonse Giroux,

699. G. Puissant, « Le Salon : 3e article », *La Lanterne*, 15 mai 1877, p. 2-3.

702. La localisation de cette toile est inconnue.

703. La localisation de cette toile est inconnue

704. *Ibid.*

705. Anonyme, « Echos », *La Lanterne*, 3 mai 1877, p. 3.

attirant la foule parisienne : « Elle eût choquée la pudeur des visiteurs et des visiteuses au Salon. Aujourd'hui, chacun peut la voir aux vitrines de Giroux, où l'on accourt des quatre coins de Paris »⁷⁰⁶. Dans de tels articles les radicaux ridiculisent le Salon et son jury, reliquat d'un temps révolu, qui n'est en aucun cas l'expression artistique du peuple français.

2.2 La création hors du Salon

Alors que les critiques républicains voient dans le Salon un espace à libéraliser, la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs ouvre à Paris sa première exposition le 15 avril 1874. Elle est ainsi présentée par un chroniqueur du *Temps*⁷⁰⁷ :

« Ces intransigeants, ces radicaux de la peinture ont eu l'audace de narguer le Salon officiel, ou, pour mieux dire, les Cerbères du jury chargés d'en défendre l'entrée contre l'invasion de certains produits. Ils se sont réunis en association indépendante ; ils ont loué la salle du boulevard des Capucines, n°35, et se sont abandonnés à leurs risques et périls au verdict du public parisien »⁷⁰⁸.

Dans cette chronique anonyme⁷⁰⁹, émanant de la rédaction d'un quotidien républicain mais conservateur, le journaliste tente un parallèle entre les artistes de la nouvelle peinture et les radicaux afin de mettre en valeur la transgression opérée par les peintres qui se moquent ouvertement de l'institution dont Charles Blanc a la gestion jusqu'en 1873. En effet, si le chroniqueur semble adopter ici le point de vue des peintres rebelles, les autres chroniques de mai 1874 donnent raison aux « Cerbères » du jury et défendent l'institution du Salon⁷¹⁰.

C'est l'audace des jeunes artistes qui retient l'attention de la presse républicaine. Elle est perçue par les critiques comme une réponse au mépris du Salon. L'initiative des impressionnistes suscite, en effet, un certain respect dans la presse républicaine : « On ne trouve pas tous les jours des peintres assez hardis pour se moquer des règles et faire leur petit Salon à côté du Salon traditionnel des Champs-Élysées. Cette audace vaut bien qu'on l'admire, et qu'on fasse preuve au moins de bonne volonté »⁷¹¹. Le

706. Anonyme, « Echos », *op. cit.*

707. Journal du libéralisme, *Le Temps* est fondé en 1861 par Auguste Nefftzer. Adrien Hébrard en prend la direction en 1872 et transforme le quotidien en organe des républicains conservateurs, favorable à la politique d'Adolphe Thiers. *Le Temps* est anticlérical mais très méfiant vis-à-vis des radicaux et de Léon Gambetta. Charles Blanc participe à la rédaction artistique de cet austère journal qui s'adresse à une clientèle d'abonnés qui apprécie la quantité et la sûreté des informations. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 210-212.

708. Anonyme, « Chronique », *Le Temps*, 4 mai 1874, p. 2.

709. Les articles du *Temps* sont pour la plupart anonymes.

710. « Il est de mode de railler les jurys officiels chaque année ce sont les mêmes doléances et les mêmes ironies. Je ne prétends pas nier le droit des condamnés à maudire leurs juges [...]. Mais de ce que le jury du Salon n'a pas toujours la main heureuse, est-ce une raison pour s'en prendre à l'institution elle-même ? » Anonyme, « Chronique », *Le Temps*, 16 mai 1874, p. 2.

711. L. G., « Le Salon des impressionnistes », *La Presse*, 6 avril 1877, p. 2.

critique de *La Presse*⁷¹² s'amuse de l'irrévérence de ces artistes qu'il identifie comme des disciples d'Édouard Manet. S'il leur reproche l'hétérogénéité des toiles présentées lors de l'exposition de 1877, il salue néanmoins leur observation du monde et la vie qu'ils insufflent à leurs personnages : « Il y a des raccourcis audacieux, – la qualité la moins rare, chez tous ces peintres, est à coup sûr l'audace, – il y a du mouvement, de la vie, une certaine observation, une recherche consciencieuse de l'exact »⁷¹³. Des critiques officiant dans la presse radicale vont jusqu'à affirmer leur préférence pour ces petites expositions indépendantes qui annoncent un art nouveau :

« Quelques artistes, affamés d'indépendance, ont résolu de répondre par le dédain aux mépris obstinés du jury officiel, et ils ont mis leur peinture dans ses meubles. Il y a là une entreprise audacieuse, et qui, à ce seul titre, aurait droit à nos sympathies. L'audace, d'ailleurs, n'est pas son seul mérite. – C'est quelque chose comme un lever de rideau avant le drame ; mais, quelquefois, la petite pièce est meilleure que la grande »⁷¹⁴.

Bien que regrettant la tendance de certains impressionnistes à se contenter trop souvent d'ébaucher leurs paysages et leurs figures, Jean Prouvaire⁷¹⁵ reconnaît par exemple la vérité des œuvres de Berthe Morisot. Son compte rendu de la première exposition du groupe peut se lire en regard de son salon de 1874. Un mois après l'exposition du boulevard des Capucines, le critique décrit *Le Chemin de fer* d'Édouard Manet (Figure 25, p. 496) : « Regardé dans son jour, d'un peu loin, il est vraiment plein d'air et de lumière »⁷¹⁶. Le critique déplore à nouveau le caractère d'esquisse de la toile mais il apprécie l'immédiateté de cette modernité urbaine que Jules Clarétie assimile directement à l'impressionnisme⁷¹⁷. Jean Prouvaire considère d'ailleurs que le public du Salon n'est pas à même d'apprécier de telles toiles car il refuse de prendre le recul nécessaire : « Il se garde bien de s'éloigner un peu d'un tableau pour en saisir l'effet général ; si s'en rapproche, au contraire, le plus qu'il

712. Fondée en 1836 par Émile de Girardin qui l'abandonne en 1856 à Moïse Millaud, *La Presse* est ensuite acquise par Félix Solar puis Arthur de la Guéronnière. Rachetée en 1873 par Hubert Debrousse, *La Presse* défend la politique d'Adolphe Thiers. À partir de 1876, elle est mise au service du député Émile Deshayes de Marcère qui évolue des rangs du centre gauche vers ceux des opportunistes les plus modérés. Le journal est ainsi favorable à la politique de Léon Say et de Charles de Freycinet. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 213-214.

713. L. G., « Le Salon des impressionnistes », *op. cit.*

714. Jean Prouvaire, « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Rappel*, 20 avril 1874, p. 3.

715. Dans sa thèse de doctorat intitulée *Poésie et peinture des fêtes galantes de Verlaine aux plaintes de Laforgue (1869-1885)*, Joël Dalançon identifie ce pseudonyme hugolien comme celui du poète parnassien Catulle Mendès qui en use également dans *La République des lettres* à partir de 1876. En 1952 Oscar Reutersvärd avait attribué ce pseudonyme à un certain Pierre Toloza que le *Dictionnaire des Pseudonymes* de Georges d'Heylli identifie à son tour comme le pseudonyme du poète occitan Auguste Fourès qui est présenté comme ayant également l'habitude de signer Jean Prouvaire. Joël Dalançon, *Poésie et peinture des Fêtes galantes de Verlaine aux Plaintes de Laforgue (1869-1895) [thèse de doctorat Université Paris III]*, 1986, p. 303. Oscar Reutersvärd, *Impressionisterna inför publik och kritik*, Stockholm, Albert Bonniers, 1952, p. 270. Georges d'Heylli, *Dictionnaire des Pseudonymes*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, [Paris, Dentu & Cie, 1887], p. 438.

716. Jean Prouvaire, « Salon de 1874 (9e article) », *Le Rappel*, 19 mai 1874, p. 2-3.

717. Cité par Pierre Daix, *Pour une Histoire culturelle de l'art moderne de David à Cézanne, op. cit.*, p. 235.

peut, et le nez sur la toile, on dirait qu'il la flaire. Cette coutume profite à M. Gérôme et nuit à M. Manet »⁷¹⁸. En dépit de l'aspect non fini de la toile, le critique radical découvre ici les prémisses d'une nouvelle esthétique :

« Il se pourrait en effet qu'un art nouveau fût au moins pressenti par l'auteur du *Chemin de fer*, et si nous sommes encore loin d'être converti aux théories qu'il affirme, nous nous sentons très inquiet, comprenant un peu, de ne pas comprendre entièrement, et très désireux désormais de suivre avec patience le travail évidemment progressif de M. Édouard Manet »⁷¹⁹.

Cet article ne fait certes pas référence aux impressionnistes mais, paru un mois après le compte rendu de la première exposition du groupe, et décrivant une toile d'Édouard Manet qui est assimilée par plusieurs journalistes au mouvement, il révèle un critique prêt à suivre l'évolution de cette nouvelle peinture et à justifier leur désertion du Salon⁷²⁰. Lors de la sixième exposition du groupe, le critique du *Voltaire*⁷²¹ confirme les intuitions de Jean Prouvaire, en célébrant le mode d'exposition des indépendants et leur influence sur le paysage artistique :

« Tandis que les neuf mille artistes – chiffre rond – que la France compte aujourd'hui s'en vont à l'assaut du Salon et s'en disputent les cymaises, le petit groupe des indépendants continue bravement le cours de ses pérégrinations à travers les entresols inoccupés de Paris. [...] C'est la mode anglaise et pour mon compte, je l'approuve »⁷²².

Gustave Goetschy oppose le courage de la « petite phalange » au ridicule des artistes qui se pressent au Salon et se battent pour obtenir les meilleures places. Il met en valeur l'originalité de ces quelques indépendants en les confrontant à la masse des artistes. Les présentant comme les successeurs d'Édouard Manet, il affirme leur rôle fondamental dans le monde de l'art : « On est assez généralement d'accord aujourd'hui que ces blagues d'autrefois ont gratifié l'art moderne d'un mode d'expression nouveau, qu'ils l'ont enrichi

718. Jean Prouvaire, « Salon de 1874 (9e article) », *op. cit.*

719. *Ibid.*

720. Bien que l'attribution de cet article à Catulle Mendès soit convaincante, il est intéressant de constater que la célébration de l'indépendance des impressionnistes ne serait guère étonnante chez un félibre radical, farouche adversaire de la centralisation. Rédacteur en chef du *Petit Toulousain*, fils d'un musicien et peintre, Auguste Fourès s'est, en effet, engagé très tôt dans le journalisme radical et est en contact régulier avec la capitale. Son biographe, Joseph Slavat présente la deuxième moitié des années 1870 comme la période du « félibrige rouge » pour le poète qui revendique une tradition méridionale « libertaire, républicaine et anti-catholique ». Joseph Slavat, *Auguste Fourès, sa vie et son oeuvre*, Castelnauary, Société d'Édition Occitane, 1927, p. 9-10.

721. *Le Bien public* racheté en 1876 par le chocolatier républicain Émile Menier devient en juillet 1878 *Le Voltaire* ayant pour rédacteur en chef Aurélien Scholl et pour directeur politique Yves Guyot. Ce journal républicain de combat prônant le libre-échange, l'impôt sur le capital et ennemi des grandes compagnies de chemin de fer est cédé en 1879 à Jules Laffitte. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 227-228.

722. Gustave Goetschy, « Exposition des artistes indépendants », *Le Voltaire*, 5 avril 1881, p. 1-2.

d'une formule nouvelle »⁷²³. Le critique se réfère notamment aux paysages de Camille Pissarro tels que *La Sente du chou en mars* réalisé en 1878 (Figure 43, p. 504) : « [il] cherche, comme son confrère en impressionnisme M. Monet, à rendre l'impression des choses par des juxtapositions et des vibrations de tons à l'infini. C'est un analyste de la couleur qui voit la nature au travers d'un prisme »⁷²⁴. Les critiques républicains justifient l'audace de ces artistes qu'ils encouragent par la nouveauté des œuvres qu'ils proposent au public.

Le lien direct que le groupe des impressionnistes essaie d'établir avec le public en ne présentant pas, en premier lieu, leurs œuvres au jury du Salon, intéresse tout particulièrement les critiques républicains. Sans pour autant remettre en cause le principe du Salon et de son jury, le chroniqueur du *Temps* reconnaît le courage de ces artistes qui font le choix de présenter directement leurs œuvres au public. Il informe ses lecteurs de la vente de toiles impressionnistes qui a lieu le 24 mars 1875 à l'hôtel Drouot, qualifiant ce groupe d'artistes de « militant » : « Il y a là des œuvres qui, en dehors de toute question d'esthétique ou de procédé professionnel, se recommandent par une réelle sincérité d'accent. [...] Le public ne demeurera pas indifférent à cette intéressante tentative des peintres « du plein air » »⁷²⁵. Cette initiative est également encouragée par le chroniqueur du *Soleil* : « La lutte sera vive, croyons-nous, au grand plaisir des artistes, qui ne pourront retirer de cet essai que gloire et profit »⁷²⁶. Cet organe du centre droit, rallié au septennat et aux lois constitutionnelles, a, par ailleurs, révélé un certain intérêt pour les essais des artistes de la nouvelle peinture. Son salonnier, Jules Guillemot⁷²⁷, bien que gêné par le caractère trop esquissé du *Chemin de fer* d'Édouard Manet (Figure 25, p. 496), salue le talent de ce peintre qui donne vie à ses sujets :

« On ne peut pas peindre plus mal avec plus de talent. Ne vous récriez pas sur le mot : le talent est très grand et très réel. Cela est agaçant, irritant, insupportable, atroce, tout ce que vous voudrez : je suis de votre avis ; je suis même prêt, si vous le désirez, à surenchérir sur tout ce que vous en pourrez dire ; mais il y a, à travers cette peinture délayée, détremnée, inexistante, peinture qu'on croirait le résultat d'une gageure, il y a un sentiment du vrai, une étude des types qu'il faut bien apprécier »⁷²⁸.

Pensant à son lectorat conservateur, le critique se met en scène, comme étonné lui-même d'apprécier certains aspects de cette toile. Les critiques des organes républicains voient dans la démarche des impressionnistes une tentative de démocratiser l'art, de substituer

723. Gustave Goetschy, « Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

724. *Ibid.*

725. Anonyme, « Nouvelles du jour », *Le Temps*, 20 mars 1875, p. 2.

726. Anonyme, « Echos du jour », *Le Soleil*, 25 mars 1875, p. 2.

727. Auteur dramatique et critique artistique, Jules Guillemot collabore à de nombreux journaux de tendance conservatrice. Gustave Valpère (dir.), *Dictionnaire universel des contemporains : contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, Paris, Hachette, 1893, p. 738.

728. Jules Guillemot, « Salon de 1874 (3eme article) : Peinture », *Le Soleil*, 18 mai 1874, p. 3.

au choix préalable exercé par un jury jugé aristocratique une présentation sans intermédiaire des œuvres d'art au peuple. Le Baron Schop⁷²⁹ demande au lecteur du *National*⁷³⁰ de faire preuve d'indulgence en allant visiter la deuxième exposition du groupe impressionniste car « il convient de ne pas rebuter un petit cénacle qui a ce double mérite de rechercher une note originale et de s'offrir sans intermédiaire au jugement du public »⁷³¹. Le journaliste se demande, en effet, si les anciens médaillés du Salon sont les plus à même de juger ce groupe de jeunes peintres dont l'esthétique s'est construite en opposition aux normes académiques⁷³² : « Produit naturel et direct d'une réaction contre la peinture de l'Institut, académique et léchée, contre le satinage des Bouguereau et les mièvreries des Cabanel, contre la banalité des raffinements et la vulgarité des ficelles, son but est la simplification, et la simplicité son mérite »⁷³³. Le Baron Schop apprécie justement les innovations apportées par ce groupe de disciples d'Édouard Manet qui « peut devenir la tête d'une école sérieuse »⁷³⁴. Le critique de *L'Événement*⁷³⁵ considère également, dans son compte rendu de l'exposition des indépendants de 1881, que le Salon des Champs-Élysées n'est pas un endroit propice à la création libre, inspirée par la vie moderne et destinée au peuple français :

« je n'ai jamais cessé d'applaudir de toutes mes forces chaque fois qu'un groupe d'artistes s'est formé pour se mettre en communication directe avec le public, sans avoir recours à l'intermédiaire des expositions de l'État.

J'ai écrit sans ambages que là et non ailleurs se produisaient les plus intéressantes manifestations de l'art, et qu'à un moment beaucoup moins éloigné qu'on affecte de le croire les Salons annuels seraient désertés par la majorité

729. Le journaliste et poète Edmond Texier se cache sous le pseudonyme du Baron Schop. Ernest Glaeser note qu'il entre dans le journalisme au moment où il embrasse la cause libérale. Débutant au *Siècle* comme chroniqueur et critique littéraire, il devient correspondant militaire pour le journal pendant la guerre d'Italie de 1859. Ernest Glaeser (dir.), *Biographie nationale des contemporains*, Paris, Glaeser, 1878, p. 752-753.

730. Né en 1869 d'une scission au sein de l'équipe du *Siècle*, *Le National* est dirigé par le photographe Ildefonse Rousset qui le met au service de la gauche républicaine. Caractérisé par son anticléricalisme, *Le National* est également un journal d'affaires défendant les grandes compagnies de chemin de fer. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 216-127.

731. Baron Schop, « La Semaine parisienne : L'exposition des intransigeants - L'école des Batignolles - Impressionnistes et plein air », *Le National*, 7 avril 1876, p. 2-3.

732. Lors de la dernière exposition du groupe impressionniste, Gustave Geffroy énumère tout ce qui oppose la *Suite de nus de femmes se baignant, se lavant, se séchant, s'essuyant, se peignant ou se faisant peigner* d'Edgar Degas aux nus académiques, célébrant le courage de ces artistes « bravement campés en dehors des terres officielles » : « Oui, il y aura surprise pour les yeux habitués aux chairs en bois, en sucre, en mousse de savon, en albâtre, en nacre rose, aux chairs ratissées, blanchies, rosées, soufflées, aux chairs selon la formule académique ou mondaine qui encombre les cimaises des Salons et des expositions gracieuses ». Gustave Geffroy, « Salon de 1886 : VII. Hors du Salon : Les Impressionnistes », *La Justice*, 26 mai 1886, p. 1-2.

733. Baron Schop, « La Semaine parisienne : L'exposition des intransigeants - L'école des Batignolles - Impressionnistes et plein air », *op. cit.*

734. *Ibid.*

735. Fondé en 1872 par Auguste Dumont et Edmond Magnier, *L'Événement* évolue du centre gauche vers le radicalisme en 1875. Cette feuille radicale touche particulièrement un lectorat d'instituteurs. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 227.

des peintres soucieux de se produire sous un beau jour »⁷³⁶.

C'est directement face au public que les innovations artistiques peuvent se développer pleinement selon ce critique qui prophétise la disparition du Salon.

L'indépendance acquise par les impressionnistes est extrêmement valorisée par les critiques républicains et plus particulièrement par les radicaux qui considèrent que cette liberté est la condition indispensable à une création originale. La rédaction de l'organe gambettiste *La République française*⁷³⁷ regrette ainsi que l'expérience d'exposition indépendante des artistes de la nouvelle peinture n'ait pas été reconduite en 1875 : « Nous regrettons tous vivement qu'il n'ait pas renouvelé cette tentative, aussi bien accueillie que peuvent l'être chez nous les nouveautés et nous le répétons, les actes d'indépendance artistique »⁷³⁸. Dans le cadre de ces salons anonymes, l'organe de l'union républicaine encourage Édouard Manet à quitter le Salon dans lequel ses toiles ne peuvent apparaître sous leur meilleur jour et ne servent que de point de comparaison avec les œuvres de William Bouguereau et de Luc-Olivier Merson : « M. Manet se présente ici dans les conditions désastreuses d'un homme intelligent, nerveux, original, qui se présenterait, un peu de force, dans un salon bourgeois, en costume taillé à sa propre fantaisie »⁷³⁹. Le salonnier de *La République française* semble assimiler le peintre aux « couches nouvelles » annoncées par Léon Gambetta. Il peint, en effet, Édouard Manet comme un homme vraisemblablement d'origine modeste, parvenu grâce à son talent à forcer l'entrée d'un salon bourgeois qui ne se montre guère accueillant. L'organe de Léon Gambetta donne ainsi raison aux journaux légitimistes qui présentent Édouard Manet comme la personnification de la République gambettiste à partir de 1880⁷⁴⁰. Il est néanmoins important de noter que lorsque *La République française* revendique en 1875 une certaine parenté avec Édouard Manet, elle représente encore un courant radical du parti républicain. Usant d'un vocabulaire militaire, le salonnier exhorte Édouard Manet à rejoindre le groupe des impressionnistes : « il serait utile que M. Manet combattît le bon combat sur un terrain choisi par lui, en compagnie de tout un groupe dont il a été en principe un des entraîneurs, qu'il n'a pas le droit d'abandonner à la porte de cette Exposition »⁷⁴¹. L'organe de l'union républicaine encourage les artistes de la nouvelle peinture à s'unir afin de rendre plus efficace leur lutte contre les normes académiques mais surtout de permettre à leur « nouvelle » peinture de se développer librement et de trouver un public. Au même moment, la rédaction du quotidien exhorte les républicains à l'union en vue du vote des lois constitutionnelles :

« Il s'est formé enfin une majorité dans l'Assemblée, une majorité qui n'est

736. Gonzague-Privat, « L'Exposition des artistes indépendants », *L'Événement*, 5 avril 1881, p. 2-3.

737. Fondée par Léon Gambetta en 1871, *La République française* est conçue comme l'organe de l'union républicaine et encourage le rapprochement des forces républicaines. Ce quotidien connaît un grand succès grâce à ses articles sérieux, anonymes pour la plupart afin de montrer l'unité de l'organe doctrinaire. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 222-224.

738. Anonyme, « Salon de 1875 : La Peinture », *La République française*, 16 mai 1875, p. 3.

739. Anonyme, « Salon de 1875 : La Peinture », *La République française*, 23 mai 1875, p. 2.

740. Voir *infra* Le matérialisme (p. 51).

741. Anonyme, « Salon de 1875 : La Peinture », *op. cit.*

pas une coalition de partis décidés à se détruire, à se proscrire les uns les autres, une majorité qui ne se contente pas d'empêcher l'établissement d'un gouvernement définitif et de condamner la France aux agitations du provisoire, mais qui affirme au contraire sa volonté de fonder un gouvernement contre lequel il ne sera plus permis de conspirer et auquel la France pourra s'attacher parce qu'il est celui qu'elle désire »⁷⁴².

L'émancipation du Salon n'est plus justifiée par l'originalité des œuvres de ces artistes mais la liberté devient la condition primordiale de l'innovation artistique pour les républicains radicaux. Rendant compte de l'exposition des indépendants de 1880 et la considérant comme une des manifestations artistiques les plus intéressantes du moment, Gustave Goetschy affirme la vertu de l'indépendance : « L'art pour s'épanouir à l'aise doit fleurir en pleine liberté »⁷⁴³. Les organes de la presse intransigeante sont les seuls à célébrer sans nuance la liberté réclamée par ces artistes. Ils notent à la fois leur courage⁷⁴⁴, leur mérite⁷⁴⁵ et l'influence que de telles créations indépendantes peut avoir sur le paysage artistique français⁷⁴⁶. Hors de la presse intransigeante, un seul article de notre corpus loue avec la même ardeur la nécessité de l'émancipation du groupe impressionniste. Le journaliste du bonapartiste *Gaulois*, Émile Blavet, rassure son lectorat : « Si donc les réalistes s'isolent de leurs confrères [...] le public doit être convaincu que ce n'est ni par dédain, ni par outrecuidance. C'est que le mouvement dont ils ont pris l'initiative a besoin d'une grande liberté d'expérience et qu'il lui faut comme un laboratoire à lui »⁷⁴⁷. Alors que *La République française* présente comme sien le combat des impressionnistes contre un Salon jugé conservateur, le critique bonapartiste qui témoigne d'un certain libéralisme artistique préfère décrire la démarche de ces artistes comme s'intégrant à la tradition réaliste qui a influencé l'institution :

« Il ne faut pas croire que, si les réalistes en appellent au jugement direct du public, c'est par mépris pour le jugement de l'École des beaux-arts. Ce jugement, ils l'acceptent, autant par déférence et par esprit de confraternité, que par gratitude ; car c'est de l'École des beaux-arts qu'est venue la première reconnaissance légale du réalisme »⁷⁴⁸.

Selon leur orientation politique, les critiques des différents organes de presse n'interprètent pas de la même manière les motivations de ces artistes qui choisissent de rompre avec le Salon et de présenter leurs œuvres au public sans intermédiaires.

742. Anonyme, « Paris, 1er février », *La République française*, 2 février 1875, p. 1.

743. Gustave Goetschy, « Indépendants et impressionnistes », *Le Voltaire*, 6 avril 1880, p. 2.

744. Anonyme, « Les Peintres indépendants », *L'Intransigeant*, 2 mars 1882, p. 3.

745. Roger Marx, « Les Impressionnistes », *Le Voltaire*, 17 mai 1886, p. 2.

746. Paul Sebillot, « Exposition des impressionnistes », *Le Bien public*, 7 avril 1877, p. 2.

747. Emile Blavet, « Avant le Salon : l'exposition des réalistes », *Le Gaulois*, 31 mars 1876, p. 1.

748. *Ibid.*

2.3 L'indépendance vis-à-vis du Salon comme indépendance vis-à-vis de l'État

2.3.1 L'initiative personnelle et le centre

La lecture suivie des articles d'Émile Cardon consacrés aux expositions du groupe impressionniste permet d'étudier la portée de cet acte d'indépendance artistique dans la presse du centre. Notre corpus contient treize articles rédigés par ce critique, deux parus dans le quotidien centre gauche *La Presse* et onze dans l'organe des orléanistes centre droit, qui entame un ralliement à la République à partir de 1878, et représentant les milieux d'affaires conservateurs, *Le Soleil*. La lecture de ces deux quotidiens permet de comprendre les positions d'un centre conservateur, dominé par une bourgeoisie qui constitue l'aristocratie d'affaires et l'aristocratie républicaine qui se rapprochent pour le vote des lois constitutionnelles de 1875. Ce centre est principalement composé de notables, de propriétaires, de hauts fonctionnaires et d'hommes d'affaires⁷⁴⁹. Dès 1874, les comptes rendus d'expositions d'Émile Cardon célèbrent l'initiative des impressionnistes :

« Nous ne saurions blâmer cette indépendance et, nous le disons sincèrement, cette initiative d'exposition privée a droit à nos sympathies. Il y a là évidemment une voie nouvelle ouverte à ceux qui pensent que l'art pour se développer, a besoin d'une somme de liberté plus grande que celle qui lui est octroyée par l'administration »⁷⁵⁰.

Il est intéressant d'analyser les intentions de ce critique lorsqu'il célèbre la liberté qui motive les artistes à quitter le Salon.

Émile Cardon ne remet pas en cause l'existence du Salon mais blâme le jury qu'il juge trop indulgent avec les exposants. Le critique illustre cette indulgence par la réception du portrait de *Jean-Baptiste Faure en Hamlet* par Édouard Manet (Figure 6, p. 489) lors du Salon de 1877 :

« Combien de monstruosité sans nom a-t-on dû faire passer devant les yeux des membres du jury pour les déterminer à admettre le *Portrait de M. Faure dans le rôle d'Hamlet*, par M. E. Manet ? [...] Quand la critique rencontre des œuvres de ce genre, elle devrait s'imposer le devoir de garder un silence absolu, puisqu'il se trouve des jurys assez tolérants pour les accepter »⁷⁵¹.

Il présente ainsi Édouard Manet et le groupe de la nouvelle peinture profitant de la faiblesse et de la lassitude du jury pour infiltrer et gangréner le Salon : « Ce n'est jamais un excès de sévérité qui a éloigné du Salon les artistes d'un talent réel [...]. L'art ne vit qu'en grandissant, l'indulgence ne conduit qu'à la décadence ; du jour où les portes sont

749. Adeline Daumard, *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France*, Paris, Le Grand Livre du Mois, 2000, 1987, p. 257-259.

750. Emile Cardon, « Avant le Salon », *La Presse*, 28 avril 1874, p. 3.

751. Emile Cardon, « Le Salon au jour le jour XII », *Le Soleil*, 18 mai 1877, p. 3.

grandes ouvertes et où la foule peut entrer librement, le public d'élite se détourne et s'abstient »⁷⁵². La bourgeoisie dont *Le Soleil* représente une partie accorde une grande importance au travail couronné de succès. Dans *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France*, Adeline Daumard rappelle que cette société d'élite est aristocratique, elle prône certes l'égalité mais l'égalité à capacités égales, la primauté devant être accordée aux hommes les plus efficaces⁷⁵³. S'adressant à l'élite sociale, le critique recherche l'élite artistique qui seule saura retenir son attention. L'indulgence ne constitue donc pas une vertu pour l'aristocratie d'affaires à laquelle s'adresse le directeur du quotidien, Édouard Hervé. C'est cette indulgence qui repousse les artistes sérieux ainsi que le public hors du Salon, vers les galeries des marchands et l'hôtel Drouot.

Une fois ce constat établi, Émile Cardon, qui considère les œuvres des impressionnistes comme des réalisations d'aliénés ou de simples blagues⁷⁵⁴, préfère voir ces artistes organiser des expositions personnelles qui ne prétendent pas représenter l'art français dans sa totalité :

« Cette école supprime deux choses : la ligne sans laquelle il est impossible de reproduire la forme d'un être animé ou d'une chose, et la couleur qui donne à la forme l'apparence de la réalité.

Salissez de blanc et de noir les trois quarts d'une toile, frottez le reste de jaune, piquez au hasard des taches rouges et bleues, vous aurez une impression du printemps devant laquelle les adeptes tomberont en extase »⁷⁵⁵.

À l'occasion de leur quatrième exposition, le critique félicite ce groupe d'artistes pour son émancipation vis-à-vis de l'État :

« Nous avons trop souvent engagé l'administration des Beaux-Arts à se désintéresser des expositions, nous avons demandé avec trop d'insistance aux artistes de faire leurs affaires eux mêmes, de prendre en main leurs intérêts, de faire acte d'initiative [...] pour ne pas, une fois encore, applaudir vivement à des tentatives d'expositions particulières. C'est ce qui se fait en Angleterre et ce que des artistes comme Delacroix souhaitaient vivement voir se réaliser à Paris ; mais en France il n'y a rien de plus rare que l'initiative personnelle, et nous craignons bien que bien des années ne se passent encore, avant que les artistes comprennent que leur véritable intérêt serait de s'adresser directement au public, sans passer par l'intermédiaire de la direction des Beaux-Arts »⁷⁵⁶.

752. Emile Cardon, « Avant le Salon », *op. cit.*

753. Adeline Daumard, *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France*, *op. cit.*, p. 263.

754. Voir *infra* Les impressionnistes : des révolutionnaires (p. 43).

755. Emile Cardon, « Avant le Salon : l'exposition des révoltés », *La Presse*, 29 avril 1874, p. 2-3.

756. E. C., « Deux expositions », *op. cit.*

Émile Cardon propose aux lecteurs du *Soleil* une véritable célébration de l'initiative personnelle, inspirée par l'Angleterre et dont les expositions impressionnistes constituent un exemple. La morale bourgeoise reposant sur la liberté individuelle, c'est tout naturellement que la bourgeoisie d'affaires loue la liberté d'entreprise dans un souci de travail et de production⁷⁵⁷. Annonçant la fin du Salon devenu une « Halle aux tableaux »⁷⁵⁸, le critique espère qu'une telle expérience incitera les artistes à organiser de petites expositions proposant un nombre limité d'œuvres tout en permettant à chaque exposant de présenter un ensemble cohérent de réalisations et non, comme au Salon, un maximum de deux œuvres. Émile Cardon devient, dans les colonnes de *La Presse*, dès 1874, le chantre d'un libéralisme source de prospérité économique mais également artistique, grâce à la multiplication des propositions : « D'autres artistes assurément suivront l'exemple des membres de la Société anonyme des peintres et, comme cela existe en Angleterre, nous verrons se créer vingt ou trente sociétés artistiques ayant chacune leur public. C'est un bien, l'art ne peut que gagner au développement de la liberté intellectuelle »⁷⁵⁹. Ce quotidien dont le propriétaire est un proche de Léon Say relaie, en effet, ses théories libre-échangistes et libérales qui constituent le choix de la majorité du centre gauche⁷⁶⁰. En 1881, le critique loue le rôle moteur des impressionnistes dans l'adaptation de telles doctrines au monde artistique :

« Cette association que je rêve pour les maîtres qui sont la gloire de notre École – la vraie gloire – le groupe d'artistes qui s'intitulent indépendants en ont eu l'initiative, il y a six ans, [...]. Si leur peinture ne me satisfait pas toujours, j'aime leur indépendance et leur courage, leur bravoure et leur persévérance »⁷⁶¹.

Le critique présente les impressionnistes comme des représentants des valeurs bourgeoises d'individualisme, de virilité et d'effort continu⁷⁶².

Il est intéressant de comparer l'interprétation d'Émile Cardon à celle qui se dégage des colonnes des organes de la gauche républicaine. Dès 1874, *Le Siècle* et *Le Petit Parisien*⁷⁶³ saluent également l'initiative des impressionnistes qui choisissent de « s'organiser en dehors de l'appui de l'administration et de toute aide du budget »⁷⁶⁴, renonçant « aux médailles

757. Adeline Daumard, *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France*, *op. cit.*, p. 253.

758. Emile Cardon, « Choses d'art : L'Exposition des artistes indépendants », *Le Soleil*, 7 avril 1881, p. 3-4.

759. Emile Cardon, « Avant le Salon : l'exposition des révoltés », *op. cit.*

760. Jean Garrigues, *La République des hommes d'affaires, 1870-1900*, Paris, Aubier, 1997, p. 236-237.

761. Emile Cardon, « Choses d'art : L'Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

762. La haute bourgeoisie d'affaires se distingue de la noblesse par une recherche continuelle de l'augmentation du montant et de la rentabilité de ses capitaux alors que cette dernière cherche avant tout le maintien de la fortune acquise et sa jouissance. Adeline Daumard, *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France*, *op. cit.*, p. 257-258.

763. Fondé en octobre 1876 par le député radical Louis Andrieux, *Le Petit Parisien* est cédé dès février 1877 au collaborateur de Jules Simon Eugène Schnerb qui met le quotidien au service de sa politique ministérielle. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 219-220.

764. Anonyme, « Nouvelles du jour », *Le Siècle*, 29 mars 1876, p. 2.

décernées par le jury, aux encouragements de l'État »⁷⁶⁵. Ces journaux mettent ainsi l'accent sur le courage des artistes qui semblent faire un pari en s'émancipant « à leurs frais, risques et périls »⁷⁶⁶. Néanmoins, alors qu'Émile Cardon regrette l'indulgence du jury qui accepte les œuvres de ces artistes au Salon, la rédaction du *Siècle* blâme sa sévérité qui les rejette. Jules Castagnary encourage les expositions des impressionnistes mais déplore leur absence au Salon :

« Forcer tout un groupe d'artistes à s'abstenir du Salon, comme ont fait les peintres qui, le mois dernier, exposaient chez Durand Ruel, n'est pas non plus une bonne chose. Ce qu'on attend généralement d'un Salon, c'est qu'il présente l'ensemble de la production française. Dans ces conditions seulement, il a un sens et peut devenir instructif »⁷⁶⁷.

Réclamant un Salon représentatif de l'art français mais plus encore de l'art républicain, Jules Castagnary regrette que les impressionnistes ne soient pas autorisés à apporter leurs forces au contingent de l'art national. La lecture de l'annonce de la première exposition du groupe parue dans *Le Siècle* permet en effet de comprendre que pour la rédaction ces artistes occupent non seulement une place importante dans l'art français mais constituent son avenir : « Au palais de l'Industrie donc, le léché, le fini, le ragoût, le procédé, l'artificiel, le factice ; – ici la nature et la liberté, avec la saveur profonde du vrai. Là-bas le passé, ici l'avenir »⁷⁶⁸. Outrant les différences qui existent entre les œuvres acceptées par le Salon et celles des impressionnistes, le chroniqueur radicalise leur position les présentant comme l'avenir artistique de la France, au même titre que la République représente son avenir politique. Alors qu'Émile Cardon félicite les impressionnistes qui annoncent la profusion de petites expositions et donc la libéralisation du monde artistique, l'organe de la gauche républicaine loue la révolte des impressionnistes comme annonçant un nouvel art national.

2.3.2 L'émancipation vis-à-vis d'une administration jugée liberticide dans *La République française*

L'indépendance des artistes de la nouvelle peinture semble enrichir d'une forme artistique les revendications libérales de l'union républicaine. Les comptes rendus des expositions du groupe impressionniste et des Salons parus dans *La République française* révèlent que contrairement aux républicains conservateurs, les critiques des organes gambettistes, et plus particulièrement Philippe Burty⁷⁶⁹, dénoncent les pratiques de l'institution du Salon et de son jury tout puissant. Le salonnier de *La République française* profite du Salon de 1876 pour évoquer le groupe des impressionnistes qui tentent de « se soustraire à [une]

765. A. P., « Beaux-Arts », *Le Petit Parisien*, 7 avril 1877, p. 2.

766. *Ibid.*

767. Castagnary, « Salon de 1876 : Premier article : Les Impressionnistes : MM. Claude Monet, Pissaro, Sisley, Renoir, Caillebotte, Degas, Mlle Morizot [sic] », *Le Siècle*, 6 mai 1876, p. 1.

768. Anonyme, « Nouvelles du jour », *Le Siècle*, 8 avril 1874, p. 2.

769. Voir dictionnaire (annexe B, p. 584).

tyrannie que l'on ne tolérerait assurément pas s'il s'agissait de choses mieux délimitées, de haute industrie ou de science »⁷⁷⁰. Les articles de l'organe de Léon Gambetta présentent, à l'instar de ceux du *Siècle*, un jury implacable qui se montre impitoyable avec les artistes ne respectant pas les normes académiques :

« Fussent-ils admis, par diplomatie ou par crainte, ils voyaient leurs œuvres accrochées à la hauteur des nébuleuses que résout seule la lorgnette ; ils se savaient exclus des médailles ; ils se voyaient noyés ou faisant tache dans l'avalanche des peintures vieillottes ou des peintures à succès, en butte aux sermones hautaines de la critique grave, aux dédains calculés des acheteurs pour l'exportation »⁷⁷¹.

L'exposition du *Jean-Baptiste Faure en Hamlet* d'Édouard Manet au Salon de 1877, fournit à Philippe Burty un exemple du traitement réservé aux œuvres de ces artistes lorsqu'ils sont reçus : « Le jury a joué à M. Manet ce mauvais tour de l'accepter pour ne le placer qu'à une hauteur et sous un jour injurieux »⁷⁷². Le critique présente le jury du Salon comme un « corps privilégié »⁷⁷³ émanant de l'État dont les décisions sont particulièrement opaques et contestables :

« Comment sortir de cette impasse où chaque année s'empilent de nouveaux exempts, d'où chaque année deviennent plus insaisissables les raisons des refus ? En faisant brèche dans le vieux mur des préjugés et des habitudes, en renonçant à des médailles qui, pour deux ou trois débutants, vont atteindre vingt médiocrités ou intrigants [...]. L'État tient-il à déclarer qu'il a, en art, des préférences ? qu'il entend reconnaître au corps académique des supériorités de jugement ? »⁷⁷⁴

Philippe Burty accuse le gouvernement conservateur d'influencer le Salon et de proposer un paysage artistique qui n'est en rien représentatif de l'art français contemporain qui « est loin de se montrer dans son ensemble, puisque les peintres arrivés n'en veulent plus courir les hasards, puisque les indisciplinés en sont systématiquement évincés par un jury d'exception »⁷⁷⁵. Le critique inscrit ainsi l'émancipation des impressionnistes dans la lutte contre l'ordre moral. Il présente l'élite artistique, à l'instar des gouvernants, confisquant les postes clefs et rendant impossible toute évolution dans un sens libéral : « En livrant les clefs de l'exposition et les boules du scrutin à une élite qui se sent privilégiée et que rendent

770. Anonyme, « Salon de 1876 : VI », *La République française*, 17 juin 1876, p. 3.

771. Anonyme [Philippe Burty], « Exposition de la société anonyme des artistes », *La République française*, 25 avril 1874, p. 2.

772. Ph. Burty, « Salon de 1877 : III Les portraits, les tableaux », *La République française*, 26 mai 1877, p. 3.

773. Anonyme, « Le Salon de 1874 », *La République française*, 20 juin 1874, p. 2-3.

774. Ph. Burty, « Salon de 1877 : La Sculpture I », *La République française*, 9 mai 1877, p. 3.

775. Anonyme, « Le Salon de 1874 », *op. cit.*

implacable la foi dans sa doctrine et la défense de ses intérêts matériels, on rend impossible le rajeunissement de l'École, l'éducation du public »⁷⁷⁶. La protection des innovations artistiques n'est pas seule en jeu dans ces comptes rendus où le critique condamne un certain type de gouvernement qui n'apporte des résultats guère plus heureux en art qu'en politique.

Le critique de *La République française* soutient les impressionnistes dans leur acte d'émancipation et fait corps avec eux lorsqu'il affirme dès 1874 : « nous pensons comme eux »⁷⁷⁷. Ce soutien lui semble naturel en tant que libéral⁷⁷⁸, il revendique en 1882 d'avoir été le premier critique de la presse politique à avoir encouragé ces artistes, détaillant ainsi les réactions d'autres journalistes républicains mais plus conservateurs : « Charles Blanc ne nous aborda plus qu'avec des gestes attristés ; mais Paul Mantz, qui devait un peu plus tard se compromettre dans le *Temps*, resta notre ami »⁷⁷⁹. Un chroniqueur de *La République française* encourage les artistes à s'organiser afin de faire élire des jurés qui leur seraient favorables, il présente également les expositions du groupe impressionniste comme un autre moyen de résistance :

« Nous conseillons cependant fortement aux peintres et aux graveurs qui s'appartiennent de s'entendre pour dresser et voter une liste indépendante. Il est très important qu'ils tentent d'introduire quelqu'un des leurs dans la place, ne fût-ce que pour protester en séance contre les refus criants et contre les mauvaises places réservées aux envois des nouveaux venus.

Le groupe militant des peintres qui avaient organisé il y a deux ans une exposition au boulevard des Capucines, en ouvre une nouvelle, le 30 mars prochain, dans les galeries Durand-Ruel »⁷⁸⁰.

Présentant l'organisation des impressionnistes comme un possible modèle pour les artistes, le critique de l'organe gambettiste prend bien soin de peindre leur protestation comme particulièrement pacifique :

« Sur les affiches ils se qualifient « indépendants ». Si peu d'importance qu'aient les mots en pareille matière, ce[l]ui-ci est bien choisi.. il n'est point bataill[leu]r. [...] voici les noms des artistes qui sont entrés dans la voie nullement agressive, mais très fière et très honorable, des exhibitions non-officielles »⁷⁸¹.

776. Anonyme, « Salon de 1876 : VI », *op. cit.*

777. Anonyme [Philippe Burty], « Exposition de la société anonyme des artistes », *op. cit.*

778. « Le public et toute la critique réellement libérale se sont montrés, il y a quelques mois, pleins d'indulgence et de sympathie pour les essais qu'ont fait un groupe d'artistes ». Anonyme, « Salon de 1876 : VI », *op. cit.*

779. Ph. Burty, « Les Aquarellistes, les indépendants et le cercle des arts libéraux », *La République française*, 8 mars 1882, p. 3.

780. Anonyme, « Chronique du jour », *La République française*, 20 février 1876, p. 2.

781. B. Ph. [Philippe Burty], « L'Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

Ce souci de souligner le calme de l'émancipation des artistes révèle bien l'assimilation que Philippe Burty, et l'organe de l'union républicaine, opèrent entre les initiatives des impressionnistes et celles des républicains menés par Léon Gambetta. En effet, dans les années 1870, les gambettistes se présentent comme les garants de l'ordre et de la paix pour ne pas effrayer le centre gauche avec qui ils essaient de former une majorité : « Que réclame avant tout l'électeur rural, nous parlons de celui qui vit étranger à la politique et qui n'a d'attache avec aucun parti ? Il réclame la stabilité, c'est-à-dire l'ordre matériel, la sécurité du lendemain, le maintien des droits dont il jouit »⁷⁸² Au moment des élections législatives de février 1876, l'organe de l'union républicaine insiste donc sur la sérénité qui a marqué la victoire républicaine :

« Aujourd'hui, le suffrage universel, éclairé par l'expérience, en pleine possession de lui-même, brisant sans efforts les toiles d'araignées dans lesquelles les préfets de combat avaient pensé l'emprisonner, vient d'un seul coup, par une manifestation éclatante et calme, de fonder la République et de se mettre lui-même à l'abri de toute atteinte »⁷⁸³.

Philippe Burty a, dès 1874, parfaitement conscience du lien qui s'établit entre les républicains et les artistes de la nouvelle peinture, craignant de les desservir auprès des critiques de la presse conservatrice par son soutien entaché de républicanisme : « En le défendant trop, nous pourrions le compromettre ce groupe, que l'on attaque par les mêmes arguments qu'on a opposés à M. Corot et à bien d'autres »⁷⁸⁴.

Philippe Burty est persuadé de l'influence bénéfique de telles pratiques sur le monde de l'art qu'il juge conservateur : « Nous avons trouvé notre pâture dans ces salles qui ne doivent rien à l'administration et qui, si elles se réglementent plus sagement, peuvent exercer, par les lois supérieures de la concurrence, une action utile. Le Salon qui va s'ouvrir ne contient pas tous les efforts, toutes les convictions »⁷⁸⁵. Le critique défend ainsi une concurrence qui stimulerait les artistes, concurrence assez proche de celle que prône Émile Cardon dans la presse du centre. Dans le domaine commercial, la rédaction de *La République française* se déclare en effet en faveur du libre-échange qui encourage les innovations, tout en considérant un certain contrôle gouvernemental comme indispensable⁷⁸⁶. À partir de 1876, Léon Gambetta défend ainsi l'intervention, directe ou indirecte, d'un État protecteur mais également instigateur de progrès⁷⁸⁷. Philippe Burty ne s'intéresse pas exclusivement aux expositions des indépendants mais également à celles des aquarellistes, du cercle des arts libéraux. Le critique voit dans le développement de ces expositions un moyen d'accélérer la réforme du Salon qu'il trouve, en 1882, encore trop conservateur :

782. Anonyme, « Paris, 28 janvier », *La République française*, 29 janvier 1876, p. 1.

783. Anonyme, « Paris, 24 février », *La République française*, 25 février 1876, p. 1.

784. Anonyme [Philippe Burty], « Exposition de la société anonyme des artistes », *op. cit.*

785. Ph. B. [Philippe Burty], « Exposition des impressionnistes », *La République française*, 25 avril 1877, p. 2-3.

786. Jérôme Grévy, *La République des opportunistes, 1870-1885*, *op. cit.*, p. 77-78.

787. *Ibid.*, p. 72-73.

« Nous y voyons encore un remède à l'influence exclusive des salons. L'organisation de ceux-ci tend à se régulariser, après quatre-vingt et quelques années d'oscillations perpétuelles. Mais ils conserveront longtemps les allures aristocratiques qui résultent de long rapports avec l'État et d'intérêts intimement liés à l'institut qui dirige l'école. Ces exhibitions semi-privées excitent à la vitalité d'une classe de producteurs, énervée, rendue impérieuse »⁷⁸⁸.

Ce sont ces initiatives qui entraînent la multiplication des expositions et l'allongement de la durée d'ouverture des espaces permettant à un public toujours plus nombreux et plus divers d'apprécier ces œuvres d'art. Philippe Burty envisage ainsi la découverte par les travailleurs de ces expositions qui sont ouvertes le soir :

« Semi-publiques ou payantes, elles attire[n]t le public le jour ou le soir ! Et ce succès des exhibitions à la lumière fait prévoir le jour où nos collections nationales s'ouvriront aussi pour l'innombrable portion des habitants qui sont parqués dans l'ignorance des choses d'art par les obligations de l'industrie ou du commerce. La démocratisation des mœurs suivra forcément ce progrès, dû aux mœurs mondaines »⁷⁸⁹.

Philippe Burty semble faire référence à l'exposition du boulevard des Capucines de 1874 qui était ouverte le soir de huit à dix heures.

2.3.3 Les expositions impressionnistes comme exemples de décentralisation dans la presse radicale

Dès 1874, les organes des républicains intransigeants se montrent encore plus virulents que ceux de l'union républicaine vis-à-vis du jury du Salon. Espérant sa disparition, Ernest d'Hervilly célèbre, dans *Le Rappel*, les impressionnistes qui combattent « le jury et la tutelle administrative, ces deux grands débilitants de l'art français »⁷⁹⁰. Il encourage les artistes à se dégager de la protection étatique et à s'organiser entre eux⁷⁹¹. Il est persuadé, à l'instar de Philippe Burty, que seules de petites expositions permettent l'innovation artistique : « À côté du groupe du boulevard des Capucines vont se fonder d'autres réunions où les écoles se manifesteront librement au bénéfice de l'éducation générale et des progrès de l'art »⁷⁹². Ernest d'Hervilly présente l'initiative personnelle comme permettant le progrès en art mais se développant également, à sa grande satisfaction, dans la société toute entière : « l'esprit d'association et d'initiative personnelle faisant du progrès, même chez

788. Ph. Burty, « Les Aquarellistes, les indépendants et le cercle des arts libéraux », *op. cit.*

789. *Ibid.*

790. E. D'H., « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Rappel*, 17 avril 1874, p. 2.

791. Un Passant, « Les On-Dit », *Le Rappel*, 2 mai 1875, p. 2.

792. E. D'H., « L'Exposition du boulevard des Capucines », *op. cit.*

les artistes, nous les verrons un jour se débarrasser de l'aide de l'administration et du jury au suffrage restreint, et faire leurs affaires eux-mêmes à la satisfaction générale »⁷⁹³. Si le critique présente le monde de l'art comme profitant d'un mouvement qui touche toute la société en ces temps d'installation de la Troisième République, il semble également que certains organes radicaux transforment les impressionnistes en modèles qui dépassent le simple champ artistique :

« Nous ne saurions donc trop encourager cette hardie tentative. Il est bon de voir par ces temps de pusillanimité plate et de dépendance servile, quelques caractères assez fortement trempés pour se soustraire à la tutelle fructueuse de l'administration, et en appeler au jugement direct du public »⁷⁹⁴.

Par l'évocation de l'époque, dans *Le Patriote français*⁷⁹⁵, Étienne Carjat⁷⁹⁶ ne se limite pas au domaine artistique et espère retrouver la force de caractère des impressionnistes dans la société qu'il veut voir s'opposer à l'ordre moral. Reconnaissant que « L'esprit d'initiative ne court pas précisément les rues chez nous »⁷⁹⁷, Emond Lepelletier⁷⁹⁸ est ravi de présenter aux lecteurs du *Radical*⁷⁹⁹ ce « groupe d'artistes jeunes, aventureux, outranciers de la sensation et violenteurs de l'esthétique conventionnelle »⁸⁰⁰. Cet ancien communard considère l'organisation indépendante des impressionnistes comme un modèle tout à fait valable et encourage sa reproduction : « Sur ce point d'indépendance et de *self-government* artistiques, je n'ai que des éloges à adresser au groupe impressionniste »⁸⁰¹.

Si les républicains conservateurs attendent des tentatives impressionnistes une certaine libéralisation du monde artistique, les proches de Léon Gambetta une réforme du Salon et de ses liens avec l'État, la presse radicale espère la destruction définitive de la tutelle étatique. Émile Blémont, de son vrai nom Léon-Émile Petitdidier⁸⁰², célèbre la liberté du groupe de jeunes peintres qui met à mal l'institution du Salon :

« Nous espérons que le succès de cette entreprise de libre initiative aura une heureuse influence, même sur les esprits les plus réfractaires aux tendances

793. Un Passant, « Les On-Dit », *op. cit.*

794. Étienne Carjat, « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Patriote français*, 27 avril 1874, p. 3.

795. Après avoir collaboré au *Peuple souverain* de Pascal Duprat en 1870 puis au *Tribun du Peuple* de Prosper-Olivier Lissagaray pendant la Commune, les frères Valentin et Victor Simond, animés de mai 1873 à avril 1874 *Le Patriote français* à Sens afin d'échapper à l'état de siège. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 228-229.

796. Voir dictionnaire (annexe B, p. 589).

797. E. Lepelletier, « Chronique parisienne : L'Exposition libre du boulevard des Capucines », *Le Patriote français*, 19 avril 1874, p. 2.

798. Voir dictionnaire (annexe B, p. 627).

799. Lancé en août 1881 par Victor Simond et Henry Maret, *Le Radical* est présenté par Claude Bellanger comme un des organes sérieux et solides du radicalisme. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 365.

800. E. Lepelletier, « Les Impressionnistes », *Le Radical*, 8 avril 1877, p. 2-3.

801. *Ibid.*

802. Voir dictionnaire (annexe B, p. 637).

qui l'ont inspirée ; nous espérons qu'il ouvrira au public de nouveaux horizons, stimulera même les peintres arrivés, les médaillés, les décorés, et contribuera à ébranler le ridicule système de partialité accablante et de protection à outrance, par lequel l'État tient l'art en tutelle à perpétuité »⁸⁰³.

L'organe des radicaux se revendique comme le défenseur de toutes les libertés et de toutes les initiatives personnelles indépendantes d'un gouvernement encore conservateur. Le compte rendu de la deuxième exposition du groupe impressionniste par Émile Blémont peut ainsi être rapproché des articles de Camille Pelletan, également salonnier du *Rappel*, rendant compte du premier congrès syndicaliste d'octobre 1876 : « Le congrès ouvrier restera une date dans l'histoire de la République définitive. On peut dire qu'une institution due à l'initiative individuelle, en dehors de l'État, n'empiétant sur rien, ne menaçant rien, toute de liberté et de discussion, s'est fondée avec un succès réel ; elle vivra et elle croîtra »⁸⁰⁴. La lecture du compte rendu de Camille Pelletan permet de comprendre l'importance que les radicaux accordent à l'initiative personnelle et leur farouche méfiance à l'égard de l'État. L'emploi d'un même vocabulaire pour relater un événement artistique et un événement politique permet de saisir que l'enthousiasme suscité par la découverte de l'initiative impressionniste deux ans avant ce premier congrès n'est pas uniquement artistique. Camille Pelletan souligne en outre le pacifisme du congrès ouvrier de la même manière que Jacques dans *L'Homme libre* se demande si les intransigeants ne sont pas plutôt les jurés conservateurs qui excluent les impressionnistes :

« Est-ce là l'intransigeance ? Monet, Degas, Renoir, et *tutti quanti*, ont rompu avec les traditions, j'en conviens. Mais refusent-ils de livrer leurs œuvres au public examen ? [...] S'ils se confinent en une salle spéciale, c'est qu'on ne daigne pas leur entrebâiller les grandes portes du temple des Champs-Élysées, que hantent les pharisiens de l'art. [...] Ceux qui ne transigent pas, ce sont les membres du jury, depuis le marquis de Chennevières jusqu'aux plus humbles »⁸⁰⁵.

Les impressionnistes sont ainsi présentés par les critiques radicaux comme des victimes de l'État conservateur au même titre que le prolétariat. Enjolras⁸⁰⁶ décrit la libération héroïque autonome de ce groupe d'artistes dans *L'Intransigeant*⁸⁰⁷ :

« J'ai d'instinct une profonde sympathie pour tous ceux qui marchent hors

803. Emile Blémont, « Les Impressionnistes », *Le Rappel*, 9 avril 1876, p. 2-3.

804. Camille Pelletan, « Le Congrès ouvrier », *Le Rappel*, 14 octobre 1876, p. 1.

805. Jacques, « Menu propos », *L'Homme libre*, 6 avril 1877, p. 2.

806. Bien qu'Enjolras soit le pseudonyme habituellement utilisé par Louise Michel, la célèbre communarde ne semble pas être à l'origine de cet article. En effet, *L'Intransigeant* publie des causeries théâtrales signées Enjolras avant le retour à Paris de Louise Michel le 9 novembre 1880.

807. Fondé le 14 juillet 1880 par Henri Rochefort, *L'Intransigeant* se fait l'organe d'un radicalisme très hostile à Léon Gambetta et aux opportunistes. Il soutient les campagnes de son chef contre les gouvernements modérés successifs. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 341-342.

des sentiers battus, qui rompent les lisières, brisent les béquilles avec lesquelles les fait boiter l'école, et sans rien attendre de l'État protecteur, essaient de faire eux-mêmes leur trouée à travers les épais bataillons des philistins, et s'en vont guerroyer à leur fantaisie, en francs-tireurs libres, – indépendants »⁸⁰⁸.

Par ces périphrases et métaphores militaires, le critique confère aux impressionnistes le statut d'avant-garde du monde artistique mais peut-être également de la société.

L'organisation du Salon par un État véritablement républicain, l'extension du droit de vote à tous les aspirants exposants du Salon pour l'élection du jury ainsi que le désengagement de l'État dans la gestion du Salon⁸⁰⁹ se sont pas jugés suffisants par le critique de l'organe des radicaux-socialistes pour assurer de bonnes conditions d'exposition aux artistes de la vie moderne. Gustave Geffroy n'est pas confiant dans la capacité des artistes à réformer une institution ancienne pourvue d'un jury qui a charge de décerner des récompenses, ce qui lui semble contraire au principe de l'art : « Non, rien ne changera, quand même le suffrage universel des aspirants aux médailles remplacerait le suffrage restreint des anciens médaillés. Les Millet et les Delacroix sont faits pour être bafoués, les Bouguereau et les Bonnat pour être acclamés »⁸¹⁰. Cette méfiance vis-à-vis d'une telle institution et de ses tentatives de réformes semblent caractéristiques de l'attitude des radicaux-socialistes qui dénoncent, dans les années 1880, la politique des opportunistes au pouvoir comme une politique de demi-mesures⁸¹¹. Georges Clemenceau combat le ministère Gambetta que Camille Pelletan présente dans *La Justice*, dès sa formation en novembre 1881, comme « le cabinet des déceptions »⁸¹². Le chef des radicaux-socialistes renverse également plusieurs gouvernements opportunistes tel celui de Jules Ferry en mars 1885. Un des nombreux sujets de mécontentement suscités par la politique opportuniste parmi les radicaux-socialistes est la question de la centralisation des pouvoirs. En effet, les radicaux sont partisans de la décentralisation qui s'exprime, en politique, par la revendication de l'autonomie municipale et le renforcement des conseils généraux⁸¹³. L'encouragement de Gustave Geffroy pour les artistes à exposer hors du Salon, dans le cadre d'expositions qu'ils auront eux-mêmes mises en place, selon leurs affinités, fait écho à cette volonté des radicaux de favoriser la décentralisation :

808. Enjolras, « Causeries artistiques : Exposition des artistes indépendants », *L'Intransigeant*, 12 avril 1881, p. 3.

809. Le 17 janvier 1881, Edmond Turquet annonce que l'État remet à un comité de quatre-vingt-dix membres élus parmi tous les exposants du Salon, l'organisation et la gestion du Salon annuel. Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres, op. cit.*, p. 100.

810. Gustave Geffroy, « Salon de 1885 (cinquième article) : Les Médaillés », *La Justice*, 5 juin 1885, p. 1-2.

811. L'absence de réformes d'envergure exaspère Camille Pelletan lors de la formation du ministère Freycinet en janvier 1882 : « Tout le monde reconnaît la nécessité de faire des réformes républicaines. Mais la majorité entend qu'on ne dérange rien, parce que cela, paraît-il, troublerait le repos du pays (air connu). [...] Le propre des réformes est de déranger beaucoup de choses ». Camille Pelletan, « Le Ministère », *La Justice*, 1^{er} février 1882, p. 1.

812. Camille Pelletan, « Le Cabinet », *La Justice*, 16 novembre 1881, p. 1.

813. Gérard Baal, *Histoire du radicalisme, op. cit.*, p. 16.

« Leur résolution de se passer du jury, – jury officiel ou jury élu entièrement par les artistes, – est bien arrêtée. Peut-on blâmer cette décision ? Peut-on à notre époque de centralisation et d'enrégimentation, regretter qu'il se produise çà et là des protestations, des insurrections même, d'artistes audacieux, décidés à tout pour marquer leur place et planter leur drapeau ? »⁸¹⁴

Seule l'indépendance, ainsi acquise par les artistes, favorisera le développement d'un art en accord avec la société française. L'identification des idéaux impressionnistes avec ceux des radicaux-socialistes est rendue évidente par la présentation de ces artistes par Gustave Geffroy : « Le nom d'« impressionnistes » avait d'abord été adopté par ces peintres qui n'ont pas hésité à rompre non seulement avec la Droite, mais encore avec le Centre et la Gauche de la peinture ; ils se sont ensuite appelés « intransigeants » »⁸¹⁵. Il est particulièrement intéressant que le critique présente les impressionnistes comme se trouvant à la gauche de la gauche sur l'échiquier artistique en 1881, au moment où les partisans de Georges Clemenceau se détachent des radicaux plus modérés pour former à la Chambre le groupe « fermé » des radicaux-socialistes, se plaçant à la gauche de la gauche sur l'échiquier politique. L'indépendance revendiquée par les impressionnistes suscite un intérêt tout particulier chez les radicaux qui semblent voir, pour certains, un modèle dans l'organisation de ces artistes ou, de manière plus concrète, un exemple de décentralisation réussie.

3 Le regard des républicains sur les œuvres des impressionnistes

Si l'initiative des impressionnistes d'exposer en dehors du Salon séduit les républicains et leur attache leur soutien, il est intéressant d'étudier la réception des œuvres de ces artistes dans la presse républicaine.

3.1 La compréhension des intentions des artistes de la nouvelle peinture

3.1.1 La réception des œuvres présentées par Édouard Manet au Salon, de 1874 à 1883

Mis à part un article d'Albert Wolff publié dans le bonapartiste *Gaulois* qui reconnaît certaines qualités à Édouard Manet – qualités qui n'excusent en aucun cas ses « égarements »⁸¹⁶, préjudiciables pour l'art français – les seuls articles de notre corpus s'intéressant aux procédés employés par le peintre et parus avant sa mort en 1883, proviennent de la presse républicaine classée à gauche. Face aux œuvres exposées par Édouard Manet au Salon, les critiques de la presse intransigeante présentent le peintre comme « un artiste sincère »⁸¹⁷, « convaincu et résolu »⁸¹⁸. Devant *Le Chemin de fer* (Figure 25, p. 496) et

814. G. G. [Gustave Geffroy], « L'Exposition des artistes indépendants », *La Justice*, 4 avril 1881, p. 3.
815. *Ibid.*

816. Albert Wolff, « A travers les ateliers : M. Manet », *op. cit.*

817. Anonyme, « Mort d'Edouard Manet », *La Justice*, 2 mai 1883, p. 1.

818. Jean Prouvaire, « Salon de 1874 : Avant l'ouverture », *Le Rappel*, 1^{er} mai 1874, p. 2.

l'aquarelle représentant un polichinelle, Jean Prouvaire reconnaît le talent et la justesse de l'artiste : « Voilà bien l'ivrogne, l'assassin, le monstre, et le jouet aussi »⁸¹⁹.

Bien que regrettant l'aspect ébauché des mains des personnages du *Chemin de fer*, tout en saluant le traitement des étoffes et des chairs, le salonnier de *La République française* apprécie le choix d'Édouard Manet de peindre le monde qui l'entoure sur le motif sans avoir recours aux astuces du peintre académique :

« Nous tenons surtout compte à M. Manet, [...], de son désir de toucher [illisible, peut-être « juste »], sans appeler à son aide aucune ressource de pittoresque artificiel dans la pose ou l'ajustement, et de son application à peindre réellement en plein air, et non pas seulement dans un endroit vitré »⁸²⁰.

Le critique accuse alors le jury de maintenir le public dans l'ignorance de ces œuvres qui représentent les « mœurs contemporaines » : « Le public s'y fût certainement intéressé ; mais il ne faut pas trop détourner son attention des *Familles de satyres*, des *Cléopâtre essayant l'aspic* et des *Saint Jean dans le désert*, sujets neufs et compliqués »⁸²¹. Ironisant sur l'originalité des sujets des toiles qui sont exposées, le salonnier dénonce cette pratique du jury qui consiste à choisir quel type d'œuvres peut être présenté au public.

Devant *Argenteuil* (Figure 3, p. 487), le critique constate que le choix de peindre sur le motif pousse Édouard Manet à chercher de nouvelles couleurs afin d'exprimer au mieux la nature telle qu'il la voit :

« M. Manet n'en reste pas moins un peintre qui lutte énergiquement pour transporter sur une toile l'aspect réel des colorations et des effets, non pas en vue d'une réalité mesquine ou commune, ainsi que le recherche aujourd'hui toute l'école à la mode des enlumineurs de photographies, mais avec une perception très délicate et très fine de ce que ces colorations résument d'agrément ou de force »⁸²².

Le critique célèbre l'originalité de cette vision toute personnelle qui ne peut pas être jugée avec justice par les peintres académiques dont l'esthétique est en complète opposition : « cette fois encore il nous paraît inique que le sort d'un coloriste aussi original et aussi franc soit livré aux boules noires d'un groupe de peintres qui font profession de nier la couleur et votent sans appel »⁸²³. Philippe Burty profite du Salon de 1879 pour comparer la *Diane surprise* de Jules Lefebvre (Figure 44, p. 505) avec *En bateau* toile peinte par Édouard Manet en 1874 (Figure 45, p. 505), exposées dans la même salle. Philippe Burty constate dans ce rapprochement la supériorité du traitement de l'atmosphère par Édouard

819. Jean Prouvaire, « Salon de 1874 (14e article) : Dessins, aquarelles, pastels et porcelaines », *Le Rappel*, 30 juin 1874, p. 2-3.

820. Anonyme, « Le Salon de 1874 », *La République française*, 9 juin 1874, p. 3.

821. *Ibid.*

822. Anonyme, « Salon de 1875 : La Peinture », *op. cit.*

823. Anonyme, « Chronique du jour », *La République française*, 16 avril 1876, p. 2.

Manet : « il faut voir ce que deviennent les clairs, les formes, l'air, le paysage et les grandes minauderies de la *Diane surprise* ! Assurément, on vous répondra que cette scène « *En bateau* » n'a pas coûté à M. Manet de grands efforts d'imagination »⁸²⁴. Le critique républicain préfère qu'on abandonne l'imagination et la mythologie au profit de la réalité et de sa traduction comme le fait Édouard Manet grâce à ses recherches consacrées à la lumière :

« Ces conditions de l'observation stricte, des lois de la lumière, de l'air qui embrasse les corps et les fait vivre en faisant aux plus indifférents d'entre eux le don suprême de la couleur, ces conditions sont de plus en plus recherchées par la jeune école, et le public sent bien, cette année, que cette doctrine entraînera la régénération de l'École. Si l'on y manque, tout l'édifice s'écroule »⁸²⁵.

Le critique de *La République française* s'appuie sur le public qui lui semble ratifier les recherches d'Édouard Manet et des artistes de la nouvelle peinture pour désigner leurs intentions et procédés comme représentant l'avenir de l'art. Ce sont ces œuvres, d'après Philippe Burty, qui vont renouveler l'art français qui se doit d'être un art en accord avec la société républicaine quelques mois après la démission de Patrice de Mac Mahon et l'élection du républicain Jules Grévy à la présidence de la République⁸²⁶.

3.1.2 La réception des œuvres des impressionnistes

Seuls les articles provenant de la presse républicaine ou ralliée à la République saluent les recherches du groupe impressionniste. Ce groupe d'artistes bénéficie dans un premier temps de l'intérêt suscité par Édouard Manet qui est perçu comme le chef de l'école de la nouvelle peinture par Camille Pelletan dans son salon de 1875 : « Manet représente à peu près seul, au Salon, tout un groupe de peintres dans lequel il a le premier rang. Presque tous ont subi les rigueurs du jury : rigueurs que la vue de bon nombre de tableaux reçus rend encore plus extraordinaires »⁸²⁷. Le critique radical prend le parti des impressionnistes dont il juge l'exclusion particulièrement injuste. S'étant intéressé à l'éclaircissement de la palette d'Édouard Manet sous l'effet de la peinture en plein air, c'est tout naturellement que le critique de *La République française*, identifié comme Philippe Burty par Ruth Berson⁸²⁸, s'intéresse aux recherches du groupe qui expose boulevard des Capucines dès

824. Ph. Burty, « Le Salon de 1879 : VI Genre, paysage, fleurs, etc. », *La République française*, 2 juillet 1879, p. 3.

825. *Ibid.*

826. Cette élection est ainsi saluée par l'organe de l'union républicaine : « L'heure du travail a sonné pour nous à présent qu'il n'y a plus de place pour l'inquiétude. Nous avons cessé de lutter pour l'existence ; nous n'avons plus qu'à conserver, qu'à développer ces institutions, cette liberté que nous avons conquises. Heureuse et féconde journée du 30 janvier ! L'Assemblée nationale a salué l'élection du nouveau président d'acclamations enthousiastes en l'honneur de la République définitivement fondée ». Anonyme, « Paris, 31 janvier », *La République française*, 1^{er} février 1879, p. 1.

827. Camille Pelletan, « Le Salon de 1875 : Un premier coup d'oeil », *Le Rappel*, 3 mai 1875, p. 1.

828. Ruth Berson, *The New Painting : Impressionism 1874-1886. Documentation volume 1. Reviews*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996.

1874 : « Le groupe qui s'offre ainsi à la discussion poursuit, avec des visées personnelles très reconnaissables, un but d'art commun : dans le procédé, le rendu de la large lumière du plein air ; dans le sentiment, la netteté de la sensation première »⁸²⁹.

C'est le travail des artistes sur la lumière naturelle qui attire Philippe Burty dans un premier temps : « La donnée qui domine dans ce groupe étant la recherche de la lumière et des effets du plein air, de l'irisation de la couleur »⁸³⁰. Le critique s'intéresse tout particulièrement à la palette claire employée par Berthe Morisot⁸³¹ dans son *Cache-cache* peint en 1873 (Figure 46, p. 506) : « une œuvre parfaite dans le sentiment de l'observation, la fraîcheur de la palette et l'arrangement des fonds »⁸³². Philippe Burty note l'éclaircissement de la palette des artistes sous l'effet de la lumière du plein air, la disparition du noir pour traiter les ombres⁸³³. Le critique de *L'Opinion nationale*⁸³⁴, Armand Silvestre⁸³⁵, salue l'harmonie de cette nouvelle gamme de couleurs :

« Elle a réalisé le plein air dans une mesure inconnue jusque là ; elle a mis à la mode une gamme de tons singulièrement claire et charmante ; elle a cherché des relations nouvelles. À une vision des choses raffinées jusqu'à l'éblouissement et gâtée par l'abus des conventions, elle a substitué une sorte d'impression analytique très sommaire et très claire. Pour moi, je lui trouve la couleur d'un accord parfait après une avalanche de dissonances. Ce n'est pas un orchestre, c'est un diapason »⁸³⁶.

Armand Silvestre considère cette nouvelle palette comme particulièrement juste, permettant à la nature d'entrer dans l'art : « Le panneau occupé par les petites toiles de Mlle Morizot [sic] est particulièrement agréable à l'œil. On dirait une série de jours ouverts dans la muraille sur un paysage bien riant et bien ensoleillé »⁸³⁷. Le critique apprécie cette lumière blonde qui transforme les toiles impressionnistes en fenêtres ouvertes sur le monde dès 1874⁸³⁸. L'harmonie qu'Armand Silvestre loue dans les toiles de ces peintres qu'il considère comme des coloristes peut néanmoins se transformer en véritable caco-

829. Anonyme [Philippe Burty], « Chronique du jour », *La République française*, 16 avril 1874, p. 2.

830. Anonyme [Philippe Burty], « Chronique du jour », *La République française*, 1^{er} avril 1876, p. 3.

831. Cette toile intéresse également par ses tons les critiques républicains Jules Castagnary et Étienne Carjat. Castagnary, « Exposition du boulevard des Capucines : Les Impressionnistes », *op. cit.* Étienne Carjat, « L'Exposition du boulevard des Capucines », *op. cit.*

832. Anonyme [Philippe Burty], « Exposition de la société anonyme des artistes », *op. cit.*

833. Ph. B. [Philippe Burty], « Exposition des impressionnistes », *op. cit.*

834. Fondée en 1859 par Adolphe Guérout qui était prêt à accepter l'Empire à la condition qu'il protège les classes laborieuses, *L'Opinion nationale* souffre à partir de 1870 des attaches impériales de son propriétaire. Après sa mort en 1872, le journal est mis au service de députés de la gauche républicaine mais connaît une existence difficile ne parvenant pas à se distinguer du *Siècle* et du *National*. *L'Opinion nationale* disparaît en octobre 1876. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 217.

835. Voir dictionnaire (annexe B, p. 642).

836. Armand Silvestre, « Exposition de la rue Le Peletier », *op. cit.*

837. *Ibid.*

838. Armand Silvestre, « Chronique des beaux-arts : Physiologie du refusé - L'Exposition des révoltés », *L'Opinion nationale*, 22 avril 1874, p. 2.

phonie selon le critique de *La Petite République française*⁸³⁹. Dans son compte rendu de l'exposition de 1877, le critique outrant les préceptes de l'école, annonce leur intérêt pour la seule couleur : « Dans un tableau il doit y avoir le ton, rien de plus ; la tache juste et sacrée ; la note colorée, ardente et lumineuse. La forme, qui la voit ? Qui la sent ? L'œil ne doit, ne peut percevoir que la couleur, la couleur qui seule constitue l'élément primordial de la peinture »⁸⁴⁰. Il dénonce ainsi la crudité des tons employés par certains de ces artistes se focalisant sur la lumière et systématisant des théories qu'il apprécie par ailleurs.

Le critique de *La Petite République française* interprète ce primat de la couleur, voire de la tache, comme la conséquence de l'ambition des impressionnistes de traduire sur la toile les impressions ressenties devant la nature : « l'œil [...] doit refléter fidèlement, crûment, brutalement même, pour la reproduire sur la toile ou sur le papier, l'impression vive, sincère et nette de la nature vue spontanément, sans préoccupation d'examen ou d'analyse »⁸⁴¹. Les critiques de la presse républicaine lient l'utilisation que les impressionnistes font des couleurs à leur volonté de représenter, de la manière la plus spontanée possible, ce qu'ils ont devant les yeux. Ces critiques qui apprécient de trouver dans les toiles des impressionnistes la vie moderne et célèbrent leur initiative d'expositions indépendantes s'intéressent aux intentions des peintres et les comprennent :

« rendre avec une sincérité absolue, sans arrangement ni atténuation, par des procédés simples et larges, l'impression éveillée en eux par les aspects de la réalité.

L'art n'est pas pour eux une imitation minutieuse et pointilleuse de ce qu'on appelait jadis « la belle nature ». Ils n'ont pas le souci de reproduire plus ou moins servilement les êtres et les choses, ni de reconstruire laborieusement, menu détail par menu détail, une vue d'ensemble. Ils n'imitent pas ; ils traduisent, ils interprètent, ils s'attachent à dégager la résultante des lignes et des couleurs multiples que, d'un coup, l'œil perçoit devant un aspect.

Ils sont synthétistes et non analystes, et ils ont en cela raison »⁸⁴².

Le critique de l'organe radical et collectionneur d'œuvres impressionnistes, Émile Blémont, accepte une telle aspiration qui lui semble rompre avec l'art académique des précédents régimes. Le critique radical lit dans les œuvres impressionnistes une libération de l'art qui d'imitation servile d'une nature intellectualisée et intemporelle devient traduction subjective, synthèse du monde contemporain. S'il soutient l'intention des artistes, Émile Blémont émet néanmoins des réserves quant à leurs réalisations : « En principe, en théorie, nous croyons donc pouvoir les approuver pleinement. En pratique, c'est autre chose. On

839. Ce satellite de *La république française* est lancé le 13 avril 1876. Différant de *La République française* par son style comme par son contenu très simples, elle s'adresse au public des campagnes. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 224.

840. Anonyme, « Exposition des impressionnistes : 6, rue Le Peletier ; 6 », *op. cit.*

841. *Ibid.*

842. Emile Blémont, « Les Impressionnistes », *op. cit.*

ne fait pas toujours ce qu'on veut faire, comme il faut le faire ; on n'atteint pas toujours le but qu'on voit clairement. [...] Ils ne lisent pas toujours couramment dans le grand livre de la nature »⁸⁴³. Émile Blémont décrit ainsi les toiles exposées par Claude Monet :

« Parmi les paysages du même artiste, nous avons remarqué surtout la « Plage de Sainte-Adresse », une marine solide de ton et large de touche ; une « Prairie » d'une charmante couleur bleue et blonde [...] Nous aimons moins le « Jardin aux dahlias ». Les vigueurs sont trop heurtées, les miroitements trop violents. Dans plusieurs autres toiles, l'artiste a poussé trop loin la décomposition du rayon solaire, le papillonnement des couleurs, l'irisation de la lumière »⁸⁴⁴.

Le critique radical apprécie les aplats de *La Plage à Sainte-Adresse* réalisée en 1867 (Figure 47, p. 506) et l'atmosphère de *Prairie à Bézons* peinte en 1874 (Figure 48, p. 507), que la plupart des critiques de la presse anti-républicaine dénoncent à l'instar de Louis Enault⁸⁴⁵ : « Rien de plus faux que cette lumière distribuée au hasard, et que ces tons violents si bien faits pour blesser une rétine délicate »⁸⁴⁶. Émile Blémont est cependant gêné par le caractère systématique de la juxtaposition des touches de couleurs des *Dahlias* peints en 1875 (Figure 49, p. 507) qu'il regrette sans violence. Alors que le critique conservateur crie au mensonge d'un artiste qui nie la nature, Blémont déplore la systématisation d'un procédé intéressant et juste.

Les critiques républicains qui louent la clarté de la palette des impressionnistes et leur volonté de peindre sans artifice la nature telle qu'elle leur apparaît regrettent tout de même la facture de certaines toiles qui leur semblent laissées à l'état d'ébauche. Si Philippe Burty défend l'observation juste de l'atmosphère par Camille Pissarro, il réclame un dessin plus sûr :

« Un effet de *Gelée blanche* (Figure 50, p. 508), par M. Pissarro, rappelle la donnée des meilleurs Millet. On croit aussi à une suppression intentionnelle des ombres portées, alors qu'il y a choix de ces jours sans soleil, mais doucement lumineux qui laissent aux plans leur douceur, aux tons toutes leurs valeurs colorantes. Ce qu'il faut exiger, c'est plus de netteté dans le modelé des branches et du fût des troncs »⁸⁴⁷.

Ce reproche de ne livrer au public que des œuvres inachevées apparaît dans la plupart des

843. Émile Blémont, « Les Impressionnistes », *op. cit.*

844. *Ibid.*

845. Après une formation d'avocat, Louis Enault, proche des milieux légitimistes, se lance dans la littérature et dans le journalisme. Il participe à la rédaction de plusieurs quotidiens conservateurs comme *La Gazette de France*, *Le Constitutionnel*, *Le Pays*. Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains : contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, Paris, Hachette, 1893, p. 532-533.

846. Louis Enault, « Mouvement artistique : l'Exposition des intransigeants dans la galerie de Durand-Ruelle [sic] », *Le Constitutionnel*, 10 avril 1876, p. 2.

847. Anonyme [Philippe Burty], « Exposition de la société anonyme des artistes », *op. cit.*

compte rendus des expositions du groupe impressionniste par la presse conservatrice. Ce défaut associé par les critiques conservateurs à l'impuissance technique des artistes leur permet de condamner leurs œuvres⁸⁴⁸ alors que les critiques républicains dans leur large majorité, regrettant cette caractéristique, encouragent les artistes à transformer leurs esquisses en véritables tableaux. Philippe Burty excuse la facture des toiles impressionnistes en leur opposant les œuvres des peintres académiques lisses à l'extrême :

« Un second examen ne laisse pas de heurter les idées reçues sur le degré du fini, sur le clair-obscur, sur l'amabilité des sites. Mais il faut, ce nous semble, procéder par comparaison et se rappeler, par exemple, à quel degré de monotonie, de sécheresse, de lourdeur et de grimace arrivent les élèves de M. Gérôme, ou les paysagistes historiques qui farcissent de nymphes les vallons, ou les peintres de scènes espagnoles, ou même, si j'ose m'exprimer ainsi, des membres de l'Institut réputés pour les faunes et les hamadryades ? »⁸⁴⁹

Philippe Burty tente de rendre la facture des toiles impressionnistes acceptable en associant le fini et le léché aux scènes mythologiques que les républicains considèrent comme appartenant au passé. Bien qu'encourageant les impressionnistes à détailler plus leurs sujets⁸⁵⁰, le critique de l'organe de Léon Gambetta fait de ce mode de représentation rapide apparenté à l'esquisse le mode de représentation le plus actuel et le plus en prise avec le monde contemporain :

« le public s'habitue à suivre dans leurs rapides excursions ces jeunes peintres qui prennent leurs notes sur la nature, à la façon des reporters, [...]. Tout en gardant notre haute admiration pour les maîtres qui ont peiné sur leur étude et se sont condensés dans des morceaux parfaits, nous ne contredisons point aux vues et aux résultats de la nouvelle école. Elle voit clairement ce qu'elle veut, et elle le dit sans détours »⁸⁵¹.

Bien que jouissant d'une assez mauvaise réputation le reporter, qui fait son apparition à la fin du Second Empire, devient un élément essentiel de la presse dans les années 1870⁸⁵². Le critique républicain fait de l'impressionniste le peintre de l'actualité non seulement par le choix de ses sujets mais encore par sa manière de peindre. Bien qu'émettant quelques

848. Voir *infra* Les intransigeants sur l'échiquier politique (p. 39).

849. Anonyme [Philippe Burty], « Exposition de la société anonyme des artistes », *op. cit.*

850. « Les véritables impressionnistes paysagistes sont MM. Claude Monet, Cézanne, Pissaro [sic], et Cisley [sic]. Leurs paysages, qui ne se confondent point lorsque l'attention s'y prête, ont pour nous un défaut impardonnable : c'est de réduire l'arbre à l'état de fantôme incorporel ; de ne laisser à ce tronc, à ces branches qui ont leur beauté propre comme le corps et les membres humains, que la roideur injustifiable d'un poteau télégraphique et de brindilles sans formes ». Ph. B. [Philippe Burty], « Exposition des impressionnistes », *op. cit.*

851. Ph. Burty, « Salon de 1877 : Ve et dernier article », *La République française*, 5 juillet 1877, p. 3.

852. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, *op. cit.*, tome XIII, p. 997.

réerves, le critique de *La République française* semble avoir accepté dès 1874 que les impressionnistes privilégient le médium au profit de l'objet représenté, considérant que leur véritable innovation est de faire de la peinture le principal sujet de leurs œuvres : « Voilà donc un jeune bataillon qui fera sa trouée. Il a déjà conquis – et c'est le point important – ceux qui aiment la peinture pour elle-même »⁸⁵³.

3.2 Les impressionnistes, les républicains et le rire de la foule

Dès 1874, les critiques s'arment du rire et de ses expressions littéraires pour disqualifier les œuvres présentées par les impressionnistes. Ces attaques proviennent particulièrement de la presse du centre conservateur et de la droite antirépublicaine. Elles culminent en 1877 lors de la troisième exposition du groupe et se poursuivent jusqu'en 1880. Une défense des impressionnistes contre le rire du public comme du critique apparaît au plus fort des attaques. Cette défense provient uniquement des colonnes de la presse républicaine de gauche.

3.2.1 Le rire devant les expositions du groupe impressionniste

Dès 1874, de nombreux articles parus dans les organes des différents mouvements politiques relatent avec un plaisir à peine dissimulé voire pleinement assumé le rire du public face aux œuvres des artistes de la nouvelle peinture. Dans son compte rendu du Salon de 1875 pour *Le Gaulois*, Parisine assure Édouard Manet que l'agitation du public autour d'*Argenteuil* (Figure 3, p. 487) n'annonce pas le succès de sa peinture : « M. Manet aurait cependant tort de se compter pour un des triomphateurs du Salon. Le public s'arrête, parce qu'il aime les toiles... pour rire »⁸⁵⁴. Dans *Le National*, Baron Schop explique que les Parisiens se rendent à l'exposition des impressionnistes comme ils vont se divertir dans un cirque de monstres : « le public est logique : il va là pour voir des phénomènes comme il irait place du Trône chercher des veaux à deux têtes et des moutons à cinq pattes »⁸⁵⁵. Les œuvres de Camille Pissarro et de Paul Cézanne justifient pleinement selon le critique que le public se déplace à la recherche d'un émerveillement renouvelé d'année en année. En effet, la réception des toiles de ces deux artistes lors de l'exposition de 1877 est très mauvaise ; elle est entièrement négative pour Paul Cézanne dont les productions ne semblent pouvoir susciter que le rire ou l'effroi : « J'ai ri de bien bon cœur devant les *Baigneurs*⁸⁵⁶ et le *Tigre* de M. Cézanne (Figure 51, p. 508). Je verrai longtemps les ventres bleus de ces baigneurs et les nuages d'un blanc de faïence qui flottent au-dessus de leur tête et au-dessus du *Tigre*, animal féroce que l'artiste avait fait empailer pour le peindre [sic] »⁸⁵⁷.

853. Anonyme [Philippe Burty], « Exposition de la société anonyme des artistes », *op. cit.*

854. Parisine, « La Première du Salon », *Le Gaulois*, 3 mai 1875, p. 1.

855. Baron Schop, « La Semaine parisienne : Les Bons Jeunes Gens de la rue Le Peletier – Taches et couleurs – Le Brouillard lumineux – Manet condamné par Manet », *Le National*, 13 avril 1877, p. 3.

856. Cette œuvre n'a pas été identifiée.

857. Léon de Lora, « L'exposition des impressionnistes », *op. cit.*

Le rire du public fait à tel point partie des expositions du groupe impressionniste et de son imaginaire qu'il est annoncé par les critiques avec l'ouverture des expositions, tel un argument publicitaire. Ainsi *Le Sphinx* annonce la quatrième exposition du groupe : « Les peintres impressionnistes ont ouvert hier leur exposition annuelle, qui a obtenu un grand succès de fou rire »⁸⁵⁸. Le chroniqueur introduit auprès de son lectorat cette exposition rendue grotesque par la facture inachevée des toiles présentées. L'amusement du public semble ainsi contagieux et n'être plus seulement une information relatée par le journaliste mais pénétrer la critique et la modeler. Le critique de *La Revue du monde catholique* peint le public se rendant à cette exposition afin de s'amuser et de se départir de ses soucis :

« La foule qui se presse dans les salons des Indépendants est composée de braves gens qui vont là pour se dilater la rate et qui réussissent facilement à oublier leurs chagrins privés (s'ils en ont) devant les portraits à la lie de vin, les paysages au noir de fumée, les caricatures à la chienlit, que chacun peut admirer pour la modique somme de vingt sous »⁸⁵⁹.

Daniel Bernard justifie cette assimilation de l'exposition à un remède contre la mélancolie par la laideur des toiles exposées. Le critique légitimiste se moque de la supposée indépendance des peintres qui est célébrée par les républicains et parodie cette intention :

« Nous peignons des tableaux également laids ; par conséquent nous ne sommes pas exposés – dans notre Exposition – à voir l'un de nous obtenir plus de succès que le voisin. Aucune de nos toiles ne se vendant, il n'y aura pas de jaloux ; il n'y aura que des refusés. Tandis que là-bas, au palais de l'Industrie, on se disputera des médailles, des croix d'honneur, des brimborions, des hochets, nous, dans notre attitude de martyrs, nous continuerons à poser, la boutonnière vide... et la cervelle aussi »⁸⁶⁰.

Le rire du public gagne ainsi le critique qui se permet de conclure son article par un calembour : « ceux-là ont probablement pitié du peuple ; ils se disent que la famine pourrait venir en France et ils font provision de croûtes... »⁸⁶¹

Par de telles moqueries le critique légitime le rire du public et l'amplifie le transformant en sujet à part entière de sa critique. Ainsi, un chroniqueur du *Temps* considère le rire du public comme une sanction juste et méritée pour les œuvres exposées boulevard des Capucines :

858. *Sphinx*, « Echos de Paris : Hier – Aujourd'hui – Demain », *L'Événement*, 11 avril 1879, p. 1.

859. Daniel Bernard, « Chronique parisienne », *op. cit.*

860. *Ibid.*

861. *Ibid.*

« Le rire est facile et légitime devant des œuvres qui témoignent, pour la plupart, d'une confiance en soi-même poussée jusqu'au défi. [...] Il y a longtemps que ces intransigents [sic] ont franchi la borne. [...] C'est une belle chose que l'audace, mais de l'audace au ridicule il y a l'épaisseur d'un cheveu et la barrière est trop fragile pour n'avoir pas été rompue dans la circonstance »⁸⁶².

Louis Besson refuse, dans *L'Événement*, de considérer sérieusement les toiles exposées en 1879 : « nous nageons en pleine bouffonnerie »⁸⁶³. Ce sont les toiles de Gustave Caillebotte qui, selon lui, justifient une telle condamnation :

« Les vingt-cinq toiles (« portraits », « parties de canots », « vue de toits », etc.), de M. Caillebotte, sont inénarrables. Il y a surtout un veau phénomène qui attirerait sur l'œil du spectateur les larmes que cet intéressant quadrupède doit tenir en réserve, si le fou rire ne dilatait pas outre mesure la rate dudit spectateur »⁸⁶⁴.

*Une vache et une chèvre*⁸⁶⁵ de Gustave Caillebotte suscite le rire de nombreux critiques reprenant celui du public face à l'animal au musée jugé beaucoup trop long ; c'est pour Henry Fouquier : « une étrange bête, qui tient de la vache, de l'hippopotame et du caïman, et qui fera rêver les Geoffroy-Saint-Hilaire de l'avenir »⁸⁶⁶. De telles toiles font les délices des chroniqueurs⁸⁶⁷ du *Gaulois* :

« Le peintre S... ne se laisse pas décourager par l'insuccès. Il continue à inonder Paris de ses productions.

On se tord devant son tableau, à l'Exposition des Indépendants.

– En voilà un, disait hier un de nos confrères, qui veut arriver... croûte que croûte ! »⁸⁶⁸

3.2.2 La défense des impressionnistes par les républicains

Le discours critique fonctionnant par rapport aux prises de parole antérieures, une partie des journalistes de la presse radicale réagit au rire du public et du critique en appelant la foule à plus de discernement. Ils font le choix de s'adresser directement aux

862. Anonyme, « Chronique », *op. cit.*

863. Louis Besson, « MM. les impressionnistes », *L'Événement*, 11 avril 1879, p. 2.

864. *Ibid.*

865. Cette toile est aujourd'hui disparue.

866. Henry Fouquier, « Chronique », *op. cit.*

867. Un Domino est un pseudonyme collectif utilisé tour à tour par Élémer Bourges, Ferdinand Bloch et Émile Blavet d'après Henri Avenel. Henri Avenel (dir.), *Annuaire de la presse française et du monde politique*, Paris, Maison Quantin, 1890, p. 197. Henri Avenel (dir.), *Annuaire de la presse française et du monde politique*, Paris, Ernest Flammarion, 1900, p. 5.

868. Un Domino, « Nos échos », *Le Gaulois*, 22 août 1886, p. 1.

spectateurs afin de les dissuader de rire des œuvres des artistes de la nouvelle peinture. Camille Pelletan interpelle ainsi, dans l'organe des intransigeants, le public qui ricane devant les toiles d'Édouard Manet :

« C'est à vous que je prends la liberté de m'adresser respectueusement ; à vous, dis-je, mesdames et messieurs, qui, passant devant les tableaux de M. Manet, poussez de confiance un petit ricanement sec et bref. [...] Permettez-moi d'essayer de vous inspirer quelque défiance à l'égard de ce petit rire qui vous est venu fort naturellement »⁸⁶⁹.

La démarche de ce salonnier également journaliste politique semble s'inscrire dans la volonté d'instruction des Français par la presse, très présente chez les républicains intransigeants. Camille Pelletan consacre son salon de 1875 à tenter de convaincre le public d'étudier avec sérieux les toiles d'Édouard Manet et des impressionnistes qu'il considère comme ses disciples : « Je le fais d'abord parce que la peinture de M. Manet me semble digne d'attention ; parce qu'il a avec lui tout un groupe qui le mérite à mon gré »⁸⁷⁰. Il démontre au lecteur que le rire n'est qu'un réflexe face à la nouveauté : « Deux sortes de choses provoquent le rire : les inepties et les nouveautés ; plutôt, en art, les nouveautés que les inepties »⁸⁷¹. Jacques parvient à la même conclusion dans *L'Homme libre* lorsque, évoquant le rire devant les toiles des impressionnistes, il s'exclame : « Innover, quel crime ! »⁸⁷² Les radicaux condamnent cette réaction primaire qui dispense de toute critique réfléchie : « Vous me permettrez maintenant, sans vous tenir pour des imbéciles ou pour des « perruques » [...] de considérer votre premier mouvement comme un procédé de critique quelque peu insuffisant »⁸⁷³. Camille Pelletan déplore que le public, choqué par le bleu utilisé par Édouard Manet pour *Argenteuil*, ait ri au lieu d'étudier l'atmosphère de la scène : « Cette eau-là est venue fort à point ; elle a dispensé de regarder le reste, où se retrouvent, à mon gré, les grandes qualités de M. Manet, depuis les figures du premier plan, jusqu'au village de l'horizon, dont les murs blancs et les toits roses papillotent si légèrement au soleil »⁸⁷⁴. Jacques tente de désamorcer le rire de ses lecteurs en montrant qu'il est une mode tout aussi paresseuse que l'admiration aveugle :

« N'êtes-vous pas d'avis que celui-ci, également prête à rire, qui, de confiance et tout simplement parce que sa gazette a critiqué sévèrement, pousse des exclamations d'horreur à l'aspect des mêmes toiles qu'il eût louées sans réserve, si l'éloge lui avait été soufflé ?

Attraper les impressionnistes est une mode. [...] Tantôt, au Salon de la rue

869. Camille Pelletan, « Le Salon de 1875 : M. Manet : Aux ricaneurs », *op. cit.*

870. *Ibid.*

871. *Ibid.*

872. Jacques, « Menus propos : Salon impressionniste », *op. cit.*

873. Camille Pelletan, « Le Salon de 1875 : M. Manet : Aux ricaneurs », *op. cit.*

874. *Ibid.*

Lepelletier, un marchand de pâtes d'Italie toussait derrière moi, désagréablement, dès le tourniquet. En prenant son catalogue, déjà il faisait, « Pouah ! » »⁸⁷⁵

Prévenir le rire de la foule apparaît d'autant plus important pour ces critiques républicains partisans de la nouvelle peinture que le jury profite de ces réactions pour justifier l'exclusion des toiles qui les provoquent : « « Le public rit devant les toiles de M. Manet. » répond le jury à ceux qui lui reprochent d'avoir refusé d'abord le tableau d'*Argenteuil*, et de ne l'avoir repris qu'à la révision »⁸⁷⁶. Pourtant Jules Castagnary affirme l'importance d'Édouard Manet et des impressionnistes dans la rénovation de l'art français :

« Il est chef d'école et exerce une influence incontestable sur un certain groupe d'artistes. Par ce fait même, sa place est marquée dans l'histoire de l'art contemporain. Le jour où l'on voudra écrire les évolutions ou déviations de la peinture française au XIX^{ème} siècle, on pourra négliger M. Cabanel, on devra tenir compte de M. Manet »⁸⁷⁷.

Dès lors, le critique de l'organe gambettiste est persuadé que la foule éclairée, comprenant les intentions des artistes et ne riant plus, s'associera à eux :

« j'ai la conviction que, lorsque le public se sera rendu compte du but que poursuit M. Manet et des efforts qu'il fait pour l'atteindre, il se rangera de son côté. Le spectacle d'un homme intelligent qui veut faire faire un pas à la peinture, et qui consacre à cette poursuite tout ce que la nature lui a départi de forces, n'est pas un spectacle risible. Le public le sent bien, et à celui qui travaille sincèrement il n'a jamais marchandé son intérêt »⁸⁷⁸.

Jules Castagnary affirme que le public, qu'il semble assimiler au peuple, se rangera derrière les critiques républicains qui le conseillent et soutiennent les innovations artistiques d'Édouard Manet et des impressionnistes. Jules Castagnary considère, à l'instar de la plupart des interprètes critiques de la peinture impressionniste⁸⁷⁹, que le rôle du critique d'art est de faire découvrir des nouveaux artistes en mettant leurs œuvres à la portée d'un public non initié. Sa fonction sociale est ainsi de développer, par la connaissance, la conscience du public qui sera, grâce à lui, plus à même d'exercer son jugement⁸⁸⁰. Cette volonté d'éduquer le peuple se retrouve également dans l'action politique de Jules Castagnary en tant que conseiller municipal lorsqu'il installe en 1875 une bibliothèque

875. Jacques, « Menus propos : Salon impressionniste », *op. cit.*

876. Castagnary, « Salon de 1875 : Cinquième article », *op. cit.*

877. *Ibid.*

878. *Ibid.*

879. Cynthia White et Harrison White, *La Carrière des peintres au XIX^{ème} siècle : Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009, [New York, London, Sydney, John Wiley & Sons, 1965], p. 209-211.

880. Viviane Goliard, *Jules-Antoine Castagnary, 1830-1888, un critique d'art républicain [thèse de doctorat Université Paris III]*, *op. cit.*, p. 277-279.

populaire dans son arrondissement⁸⁸¹. Les critiques de la presse radicale revendiquent la communauté de pensée qui se crée entre eux et ces artistes qu'ils considèrent comme à l'avant-garde, ils tentent alors de l'étendre à leurs lecteurs qui pour certains sont également leurs électeurs. Ces critiques se déclarent, contre le rire, aux côtés des artistes novateurs. Lorsque Camille Pelletan affirme que « tout ce qui heurte violemment les habitudes invétérées paraît monstrueux, sauvage et ridicule »⁸⁸², il pourrait également faire référence à la politique et à cette toute jeune République qui, en 1875, n'est pas encore enracinée et est présentée dans de tels termes par les monarchistes et bonapartistes.

Alors qu'ils exacerbent les différences entre peinture académique et nouvelle peinture, les critiques de la presse radicale renforce également les oppositions entre des critiques conservateurs qui encourageraient le rire du public et des critiques progressistes qui invitent la foule à s'élever à la connaissance et à se ranger du côté des novateurs. Dans son compte rendu de la cinquième exposition du groupe impressionniste pour *L'Événement*, Javel Firmin⁸⁸³ s'oppose frontalement aux critiques conservateurs qui se moquent de ces artistes et encouragent leurs lecteurs à en rire : « « C'est de la peinture trop facile ! » s'écriaient hier quelques médiocrités plus ou moins connues. Ces messieurs avaient tort »⁸⁸⁴. L'usage du titre de civilité permet de mesurer toute la distance que le chroniqueur de l'organe radical place entre lui et ceux dont il dénonce l'attitude. La facilité pour Firmin Javel ne se trouve pas du côté des impressionnistes mais des peintres académiques et de leurs amateurs : « ce qui est trop facile, c'est l'art qui s'apprend comme une page d'histoire et que l'élève répète docilement à la joie de ses professeurs »⁸⁸⁵. Les impressionnistes sont en revanche des chercheurs dont les résultats, sans être toujours fructueux, participent de l'avènement d'un nouvel art :

« Quant aux hardis dénicheurs de merles qui se risquent jusqu'à la cime des chênes pour rapporter un œuf gros comme le pouce, quand même ils redescendraient bredouille, il faudrait encore leur savoir gré de leur courage. Les hardiesses [...] auront leur intérêt et pourront bien hâter la venue de cet art nouveau qui s'annonce, depuis quelques années, avec tant de persistance, sans avoir encore trouvé sa formule définitive »⁸⁸⁶.

Il prend ainsi pour exemple la vérité de la toile *Dans un café*⁸⁸⁷ de Gustave Caillebotte (Figure 52, p. 509) dont les œuvres avaient pourtant suscité le rire de son confrère lors de la précédente exposition du groupe.

881. Viviane Goliard, *Jules-Antoine Castagnary, 1830-1888, un critique d'art républicain [thèse de doctorat Université Paris III]*, op. cit., p. 221.

882. Camille Pelletan, « Le Salon de 1875 : M. Manet : Aux ricaneurs », op. cit.

883. Voir dictionnaire (annexe B, p. 622).

884. Firmin Javel, « L'Exposition des impressionnistes », *L'Événement*, 3 avril 1880, p. 1-2.

885. *Ibid.*

886. *Ibid.*

887. « M. Caillebotte s'attaque aux difficultés les plus inabordables. Il peint l'intérieur d'un café, avec cette atmosphère embrumée dans laquelle brillent ça et là le bord d'un verre ou l'extrémité d'une cuiller de vermeil, et il pose, au premier plan, un personnage d'une vérité surprenante ». *ibid.*

Si les critiques de la presse républicaine modérée dénoncent le rire des conservateurs, ils ne prennent néanmoins pas fait et cause pour les impressionnistes avec le même engagement que les critiques des quotidiens radicaux. La plaisanterie n'apparaît pas, pour Jules Desclozeaux, un procédé de critique satisfaisant :

« La foule s'est toujours soulevée contre les hommes d'avant-garde en philosophie, en littérature ou en art. Elle a coutume d'insulter ceux qui préparent l'avènement des écoles nouvelles. [...] C'est ainsi que les impressionnistes ont été mis au ban de la peinture. Depuis que leur exposition s'est ouverte rue Laffitte, les plaisanteries, faciles sur leur manière, se donnent libre cours dans les gazettes et dans ces secondes éditions à milliers d'exemplaires de nos journaux : les conversations. On a été reprendre sur le marbre les vieux clichés où Manet est mis en capilotade. On a ressuscité les anciennes caricatures et les lazzis sur l'impressionniste qui ne se sert que de cadavre et de vert noyé, ou qui va choisir à la Morgue des couleurs pour un paysage »⁸⁸⁸.

Le rire du critique le dispense d'une analyse sérieuse de ce mouvement artistique que Jules Desclozeaux présente comme à l'avant-garde⁸⁸⁹ : « Par malheur, une intéressante théorie artistique reste cachée sous ce déluge de facéties. En nous jouant des impressionnistes, nous oublions trop l'impressionnisme »⁸⁹⁰. Le critique de *L'Opinion*⁸⁹¹ met en garde les critiques contre la moquerie facile sans pour autant s'associer à ce groupe d'artistes qu'il juge trop hétérogène à l'instar du chroniqueur du *Temps* qui, en 1879, refuse de se mêler aux rires de la critique : « La raillerie serait trop facile : il n'est guère généreux de décourager le talent, alors même qu'il semble se fourvoyer »⁸⁹². Le critique dénonce le rire paresseux qui éclate devant les toiles du groupe impressionniste mais affirme sa prédilection pour un art plus traditionnel : « Je ne voudrais pas dire après cela qu'une visite à l'exposition des impressionnistes ne soit pas instructive – quand elle n'aurait pour résultat que de nous attacher plus profondément à l'art des Bonnat, des Henner, des Meissonnier, des Laurens, ce serait toujours cela de gagné »⁸⁹³. Semblant répondre à l'article de Jules Castagnary de 1875, le chroniqueur se permet de douter de l'affirmation selon laquelle le public, une fois instruit, se rangera aux côtés des impressionnistes :

888. Jules Desclozeaux, « Chroniques : Les Impressionnistes », *L'Opinion*, 27 mai 1886, p. 2–3.

889. « Le métier d'éclaireur, rude et glorieux, attire surtout les jeunes, les enthousiastes. Ceux-ci, je l'avoue, marchent parfois trop vite et vont trop loin. Ils s'égarant aux bords de la route, sortent de la droite ligne, ou, pour débayer le terrain, ils brisent tout. La foule les condamne sans tenir compte des difficultés de leur tâche ». *ibid.*

890. *Ibid.*

891. *Le Nouveau Journal* créé en août 1877 à l'instigation du gouvernement, passant en février 1878 sous le contrôle du député de la gauche républicaine Pascal Duprat puis changeant encore de propriétaire devient en mars 1881 *L'Opinion*. De 1883 à 1884, Pierre Waldeck-Rousseau, alors ministre de l'Intérieur, influence les positions du journal dirigé par Charles Laurent. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 218 et 360.

892. Anonyme, « Chronique », *Le Temps*, 11 avril 1879, p. 2.

893. *Ibid.*

« Il est toutefois un phénomène qui mérite d'être noté : c'est que la foule même des invités s'arrête de préférence devant les œuvres qui rappellent les données ordinaires de l'art. Telles de ces toiles n'étonneraient personne au Salon officiel : ce sont celles-là précisément qui provoquent une approbation marquée. Qu'en conclure ? Que la foule est indigne encore, faute d'éducation, de pénétrer dans le sanctuaire de l'art intransigeant ? C'est la réponse que les impressionnistes en chef ne manqueraient pas de nous opposer. Elle ne serait peut-être pas tout à fait concluante... »⁸⁹⁴

Organe d'une gauche républicaine passée de la gauche au centre gauche de l'échiquier politique, s'appêtant à constituer le groupe des républicains opportunistes, *Le Temps* défend les aspirations plus conservatrices, socialement comme artistiquement, de son lectorat, s'opposant ainsi aux radicaux qui acceptent l'impressionnisme comme expression artistique.

3.2.3 Les arguments opposés au rire : la justesse et l'innovation

a. Des toiles qui donnent à voir la vie

Les critiques qui défendent les impressionnistes contre le rire conservateur opposent aux moqueries la justesse de ces toiles qui font pénétrer la vie dans le monde de l'art. Ces œuvres apparaissent comme des reproductions fidèles de la réalité. Philippe Burty, cité par Ernest d'Hervilly dans *Le Rappel* à l'occasion de la vente impressionniste de 1875, présente les toiles exposées en ces termes : « ce sont comme de petits fragments du miroir de la vie universelle, et les choses rapides et colorées, subtiles et charmantes qui s'y reflètent ont bien droit qu'on s'en occupe et qu'on les célèbre »⁸⁹⁵. Henry Robert⁸⁹⁶ rappelle l'accueil cruel réservé aux expositions impressionnistes depuis 1874 et montre son évolution :

« La foule répondit à leur appel par un bruyant éclat de rire. Jamais on avait vu pareils tons. Des chairs verdâtres, des paysages violacés, des natures mortes au bleu de Prusse et des marines semblables à de difformes arcs-en-ciel ! [...] La foule, cette fois, s'arrête et ne rit pas.

Deux, trois expositions encore et il sera entraîné, – le troupeau des moutons de Panurge suivra la critique résolue enfin à accorder aux vaillants révolutionnaires, l'attention à laquelle ils ont droit »⁸⁹⁷.

894. Anonyme, « Chronique », *op. cit.*

895. Un Passant, « Les On-Dit », *Le Rappel*, 20 mars 1875, p. 2.

896. Henry Robert est responsable de la « chronique parisienne » pour *La Petite Presse* dans laquelle il traite indifféremment de politique et d'art.

897. Henry Robert, « Chronique parisienne : Le Salon des impressionnistes », *La Petite Presse*, 5 mars 1882, p. 1.

Le chroniqueur de *La Petite Presse*⁸⁹⁸ présente la disparition du rire du public et des critiques qui daignent enfin étudier avec sérieux les toiles des impressionnistes et découvrent la vie que ces peintres ont réussi à piéger dans leurs œuvres. Devant les *Sarcleuses, Pontoises*⁸⁹⁹ de Camille Pissarro, le chroniqueur constate : « Ce sont là les gens de nos bois et de nos champs. Ils vivent par l'expression, par l'attitude, par la couleur »⁹⁰⁰. Ses toiles, ainsi que celles de Claude Monet, procurent « une illusion de la nature si complète »⁹⁰¹ qu'elles ne peuvent être un sujet de moquerie.

Cette illusion résulte de la capacité des impressionnistes à transmettre à travers leurs toiles les sensations ressenties devant la nature. Les critiques de la presse républicaine sont particulièrement sensibles à cette caractéristique de la nouvelle peinture devant les œuvres de Claude Monet. Ses toiles représentant la gare Saint-Lazare (Figure 34, p. 500), exposées en 1877, donnent à Jacques l'impression de se trouver au beau milieu des locomotives :

« Le pinceau rendant, non seulement le mouvement, la couleur, l'activité, mais le bruit, c'est invraisemblable ; et pourtant cette gare est pleine de tapage, de grincements, de sifflements, qu'on distingue à travers la fumée intense, dont les nuages azurés et gris se heurtent. C'est une symphonie picturale »⁹⁰².

Le critique de l'organe radical de Louis Blanc célèbre ainsi l'esthétique du monde industriel proposée par Claude Monet. Alors que la plupart des journalistes de la presse monarchiste dénoncent la paresse des impressionnistes⁹⁰³, le critique de *La Presse* considère la transcription sur la toile de telles sensations comme le résultat d'une grande étude. Le critique décrit Claude Monet dans sa traque consciencieuse de la nature : « Il en rend le côté pittoresque et poétique avec une douceur, un charme, une intensité de ton, qui le placent absolument au premier rang de l'école moderne des paysagistes, l'école qui a rompu avec la routine, l'atelier, le poncif, pour aller trouver la nature chez elle, et la forcer, pour ainsi dire »⁹⁰⁴. Cette nature est ensuite livrée aux spectateurs dans des toiles telles que *La Rue Montorgueil, fête du 30 juin* (Figure 10, p. 490) et *La Rue Saint-Denis, fête du 30 juin 1878* (Figure 11, p. 490) que le critique qualifie de « véritables tours de force » et poursuit « il était difficile de mieux saisir le chatoiement des couleurs des milliers de drapeaux, des lanternes, des guirlandes qui remplissaient notre cher Paris ce jour-là »⁹⁰⁵.

Les critiques républicains louent la sincérité de l'observation des artistes qui se traduit par des œuvres d'art considérées comme extrêmement vraies. Critique d'art au *Voltaire*,

898. *La Petite Presse* est éditée par Paul Dalloz. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 191.

899. La localisation de cette œuvre est inconnue.

900. Henry Robert, « Chronique parisienne : Le Salon des impressionnistes », *op. cit.*

901. *Ibid.*

902. Jacques, « Menus propos : Salon impressionniste », *op. cit.*

903. Le salonnier de l'organe orléaniste condamne « l'école impressionniste, où l'on se contente d'un effet vaguement indiqué et où l'on érige en principe une insuffisance de rendu, qui procède, en réalité, moins de la théorie que de la paresse ou de l'impuissance du peintre ». Jules Guillemot, « Salon de 1876 (huitième article) : peinture », *Le Soleil*, 17 juin 1876, p. 3.

904. E. R., « Les Impressionnistes », *La Presse*, 11 avril 1879, p. 2.

905. *Ibid.*

Alexandre Hepp⁹⁰⁶ note la capacité des impressionnistes à créer des œuvres justes à partir de la réalité :

« Cette promenade à travers l'Impressionnisme vous donne des nostalgies de plein air, des visions séduisantes et pittoresques [...]. Les impressionnistes ont trouvé leur voie – le grand ciel. On respire avec eux par bouffées ; ils font l'idylle du travail et prennent la poésie toute crue dans la réalité... »⁹⁰⁷

Le romancier naturaliste se reconnaît dans l'observation minutieuse de tels artistes⁹⁰⁸. À l'instar d'Henry Robert il admire les paysannes exposées par Camille Pissaro en 1882 : « les voilà qui lavent au bord de l'eau⁹¹⁰, les manches relevées, les reins ployés, les mains rouges, elles sont surprises à l'œuvre, et magnifiquement vraies »⁹¹¹. Ces peintres ne trahissent pas la réalité qu'ils observent car ils appartiennent pleinement au monde, qu'il soit urbain ou rural, qu'ils transcrivent. Jules Desclozeaux reconnaît ainsi l'observation presque scientifique d'Edgar Degas, devant les nus qu'il expose en 1886 (Figure 21, p. 495) : « Le cœur se soulève, mais comment s'empêcher de considérer que c'est admirablement vu, avec une intensité exorbitante, un regard aigu de chirurgien ou de maquignon, un goût de la réalité qui arrive à faire puer la toile, selon l'énergique expression de Louis Veuillot »⁹¹². Ces pastels sont tellement vrais qu'il en deviennent dérangeants : « Ces basses chairs sont détaillées avec une superbe et répugnante vérité »⁹¹³. La plupart des critiques de la presse républicaine trouvent dans les œuvres des impressionnistes l'expression artistique de cette société nouvelle, de ce nouveau régime dont les républicains tentent de proposer une expression politique qu'ils soient radicaux ou plus modérés. La défense des toiles des impressionnistes par la presse républicaine est révélatrice de l'intérêt des différentes mouvances républicaines non seulement pour la représentation de la vie moderne mais également pour sa transcription dans un style résolument nouveau, en adéquation avec celle-ci.

b. Des novateurs

Les impressionnistes ouvrent de nouvelles voies à l'art et représentent l'avenir

Les organes de la gauche républicaine et de l'union républicaine présentent le groupe des impressionnistes comme esquissant l'art à venir. Un des articles rendant le mieux

906. Journaliste, critique dramatique et romancier, Alexandre Hepp est un disciple d'Émile Zola à l'instar de Paul Alexis, Joris Karl Huysmans et Guy de Maupassant.

907. Alexandre Hepp, « Impressionnisme », *Le Voltaire*, 3 mars 1882, p. 1.

908. « Pissaro [sic] et Sisley sont des maîtres, – des maladroits qui ne savent pas vendre et que j'aime ». *ibid.*

910. La localisation de cette œuvre est inconnue.

911. *Ibid.*

912. Jules Desclozeaux, « Chroniques : Les Impressionnistes », *op. cit.*

913. *Ibid.*

compte de cette impression d'assister à l'éclosion d'une nouvelle formule d'art, est rédigé par Nina de Villard⁹¹⁴ pour *Le Courrier du Soir*⁹¹⁵. La poétesse conte à son lecteur sa rencontre avec la *Petite danseuse de quatorze ans* exposée par Edgar Degas lors de la sixième exposition du groupe en 1881 (Figure 53, p. 509) : « J'ai éprouvé devant cette statuette une des plus violentes impressions artistiques de ma vie : depuis bien longtemps, je rêvais de cela »⁹¹⁶. Nina de Villard est enchantée par la découverte de cette sculpture en cire peinte, sorte de pendant contemporain aux reliefs en cire polychromes d'Henry Cros, frère de Charles avec lequel elle a entretenu une liaison dans les années 1870⁹¹⁷. Face à la représentation de cette jeune fille, si réelle qu'elle est vêtue de véritables habits⁹¹⁸, la salonnière se considère en présence d'un essai qui ouvre de nouvelles possibilités à l'art et conclut ainsi son article :

« Autour de moi on disait : c'est une poupée. Que de difficultés pour habituer le public à regarder sans colère, une chose qu'il n'a pas déjà vue la veille.

Mais, que l'artiste se rassure : l'œuvre incomprise aujourd'hui, sera peut-être un jour dans un Musée regardée respectueusement comme la première formule d'un art nouveau »⁹¹⁹.

Edgar Degas, avec cette sculpture d'un genre nouveau, n'est pas le seul artiste du groupe à être considéré comme inspirant l'avenir. Nina de Villard s'intéresse également aux œuvres de Berthe Morisot et Mary Cassatt. Elle loue particulièrement la palette et la facture du *Thé* de cette dernière (Figure 54, p. 509) : « Une belle et élégante lady qui boit une tasse de thé, nonchalamment étendue dans un fauteuil de jardin, modelée dans des tons gris et fins, s'enlève heureusement sur les taches vertes et puissantes du fond »⁹²⁰. Elle considère alors que de telles artistes joueront un rôle fondamental dans un avenir non seulement artistique mais également politique : « Que les femmes qui se déclarent égales « de l'homme » peignent comme Mesdames Morisot et Cassat [sic]. Elles feront beaucoup plus pour leur cause que tous les discours de Mlle Hubertine Auclerc »⁹²¹. Si Nina de Villard se revendique comme républicaine, elle se défend de tout socialisme. Affichant son mépris pour la suffragette française proche des milieux socialistes, Nina de Villard qui

914. Voir dictionnaire (annexe B, p. 587).

915. *Le Courrier du Soir* est créé en février 1878 par le député Pierre Baragnon. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 217

916. Nina de Villars [Villard], « Variétés : Exposition des artistes indépendants », *Le Courrier du soir*, 23 avril 1881, p. 2.

917. *La Dame aux éventails : Nina de Callias, modèle de Manet*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 17 avril - 16 juillet 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 103-118.

918. Cette sculpture fait l'objet d'une réception très violente dans la presse monarchiste à travers les articles de la Comtesse Louise, d'Élie de Mont ou encore d'Henry Trianon qui renvoient cette danseuse au musée d'anatomie pathologique. Comtesse Louise, « Lettres familières sur l'art : Salon de 1881 », *op. cit.* Elie de Mont., « L'Exposition du boulevard des Capucines », *op. cit.* Henry Trianon, « Sixième Exposition de peinture par un groupe d'artistes : 35, boulevard des Capucines », *Le Constitutionnel*, 24 avril 1881, p. 2-3.

919. Nina de Villars [Villard], « Variétés : Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

920. *Ibid.*

921. *Ibid.*

mène une vie de femme indépendante et mondaine préfère soutenir les travaux des femmes qui exposent parmi les hommes. Leur talent et leur façon de traiter la vie moderne font d'elles les annonciatrices d'un art nouveau accompagnant une société nouvelle.

Le groupe des impressionnistes offre, selon la presse républicaine, de nouvelles perspectives à l'art. Les critiques des organes de la gauche républicaine et de l'union républicaine saluent leur contribution à l'amélioration de l'art contemporain. Dans ces articles, parus au cours des années 1870, l'impressionnisme est considéré à travers son apport à l'esthétique des peintres qui exposent au Salon. Dès 1874, Armand Silvestre perçoit dans la palette éclaircie des impressionnistes un élément de rénovation de l'art :

« Les deux toiles où l'audace me paraît le mieux payée par le succès sont le *Verger* (Figure 55, p. 510) et la *vue de Port-Marly* (Figure 56, p. 510), de M. Sisley. Dans la dernière, les harmonies les plus inattendues sont obtenues par des bleus et des jaunes intenses jusqu'à la violence. C'est dans ces expériences sur l'étendue et la flexibilité de la gamme picturale que le vrai mérite de ces tentatives et leur portée générale doivent être cherchés »⁹²².

Il juge les toiles des impressionnistes insuffisantes, tout juste des promesses, mais il est persuadé que leurs recherches sur la lumière seront profitables aux artistes plus virtuoses et traditionnels :

« Par quels moyens maintenant l'impression est-elle cherchée ! Là est le vrai mérite de ces artistes et en quoi ils auront infiniment servi à l'art contemporain. Par des moyens tout à fait élémentaires et accessibles. C'est, en réalité, la gamme qu'ils ont reconstituée d'après les tableaux des grands artistes de ce siècle. C'est un instrument juste qu'ils ont rendu aux peintres. [...] Ce n'est qu'aux artistes doués des qualités du peintre que leurs travaux pourront servir »⁹²³.

Jules Castagnary note, dès 1876, l'évolution des peintres reçus au Salon vers une peinture plus claire, réalisée hors des ateliers, et reconnaît là l'influence des impressionnistes :

« ce qui caractérise le Salon actuel, c'est un immense effort vers la lumière et la vérité. [...] Tout ce qui rappelle le convenu, l'artificiel, le faux, déplaît. [...] J'ai vu poindre l'aube de ce retour à la simplicité franche, mais je ne croyais pas que ses progrès fussent si rapides. Ils sont flagrants, ils éclatent cette année. La jeunesse y est lancée tout entière, et, sans s'en rendre compte, la foule donne raison aux novateurs. Ce sont des tableaux exécutés sur nature, avec l'unique

922. Armand Silvestre, « Chronique des beaux-arts : Physiologie du refusé - L'Exposition des révoltés », *op. cit.*

923. *Ibid.*

préoccupation de rendre juste, qui attirent [...]. Eh bien ! Les impressionnistes ont eu une part dans ce mouvement »⁹²⁴.

Dans son salon, le critique relève le travail d'Henri Gervex sur le traitement de la lumière dans *L'Autopsie à l'Hôtel-Dieu* (Figure 57, p. 511) : « cette lumière diffuse où tout se modèle présente des difficultés d'un ordre particulier que M. Gervex voulait sans doute aborder, et dont il s'est tiré à son très grand honneur »⁹²⁵. Avec cette scène de dissection, qui fait grand bruit au Salon, Henri Gervex revendique la réalisation d'une œuvre résolument moderne et non poétique tant par sa composition, la lumière très froide et les objets triviaux⁹²⁶. Jules Castagnary apprécie également la justesse des *Moissonneurs*⁹²⁷ de Julien Dupré dont les tons recréent la lumière du plein air ensoleillé dans une composition où évoluent des personnages finement dessinés : « j'ajoute que le tableau, bien composé, bien dessiné, est en même temps bien peint »⁹²⁸. Philippe Burty relève également l'influence des impressionnistes au Salon de 1878 : « il demeure incontestable que ce groupe militant a eu sur les ateliers actuels une influence qui se traduit par un effort visible vers des sensations de nature plus soigneusement recueillies et sur un mode de peinture moins artificiel et surtout plus attentif à la lumière qui constitue le plein air »⁹²⁹. Le constat du critique de l'organe de l'union républicaine se teinte alors de militantisme lorsqu'il condamne comme appartenant au passé les peintres « qui ont toujours trop bien « fini » leurs malheureuses toiles » qui obtiennent les médailles décernées en vertu de « quelques Salons préhistoriques » et déplore l'absence des artistes de la nouvelle peinture : « Le vice des Salons actuels est dans l'absence de jeunesse et, par suite, de lutte »⁹³⁰. Philippe Burty considère que l'influence des impressionnistes sur les peintres plus traditionnels doit être consacrée par leur présence au Salon. Le caractère novateur des impressionnistes est mesuré par les critiques des organes de la gauche républicaine et de l'union républicaine à l'aune de leur influence sur le Salon qui reste le centre névralgique de la création artistique contemporaine.

Les œuvres impressionnistes commencent à être considérées pour leur originalité propre, hors de leur contribution au Salon, dans la presse opportuniste à partir du début des années 1880. Henry Robert, évoquant, dans *La Petite Presse*, la réception des expositions impressionnistes célèbre, en 1882, cette « révolution picturale »⁹³¹. Le chroniqueur décrit, à travers l'exemple de Camille Pissarro, la rupture de ces peintres avec l'art académique : « Le peintre rompit avec la convention. Il voulut interpréter la nature telle qu'il la voyait

924. Castagnary, « Salon de 1876 : Premier article : Les Impressionnistes : MM. Claude Monet, Pissaro, Sisley, Renoir, Caillebotte, Degas, Mlle Morizot [sic] », *op. cit.*

925. Castagnary, « Salon de 1876 », *Le Siècle*, 13 mai 1876, p. 1-2.

926. Le peintre précise en 1920 que c'est sur les conseils d'Edgar Degas qu'il a choisi de faire rouler une cigarette à l'étudiant. *Henri Gervex 1852-1929*, cat. exp., Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 11 mai - 30 août 1992, Paris, musée Carnavalet, 1^{er} février - 2 mai 1993, Nice, musée des Beaux-Arts, 27 mai - 29 août 1993, Paris, Paris-Musées, 1992, p. 96-100.

927. La toile n'a pas été identifiée.

928. Castagnary, « Le Salon de 1876 », *Le Siècle*, 3 juin 1876, p. 1.

929. Ph. B., « Salon de 1878 : II », *La République française*, 21 juin 1878, p. 2-3.

930. *Ibid.*

931. Henry Robert, « Chronique parisienne : Le Salon des impressionnistes », *op. cit.*

et l'on doit lui savoir gré d'avoir eu l'audace de lever l'un des premiers le drapeau de la révolution actuelle »⁹³². S'il rappelle l'influence de ces artistes sur le Salon de 1878, c'est bien cette révolte contre les règles de l'art traditionnel que le journaliste loue : « Son œuvre restera non seulement par elle-même, elle restera encore dans l'œuvre de ceux qui ont puisé chez lui des hardiesses profitables au triomphe du vrai »⁹³³. Henry Robert est un des premiers critiques de la presse républicaine modérée à saluer l'originalité des impressionnistes à travers leurs œuvres et non seulement à travers la lecture qu'en font les artistes exposés au Salon. La même année, sans évoquer le Salon, Philippe Burty oppose à leurs détracteurs l'originalité d'une nouvelle manière très personnelle d'exprimer le monde qui les entoure : « Les plus grossières insultes tombèrent plus dru sur ces artistes qui, à leurs risques et périls, essayaient un mode nouveau de traduction des éternels aspects de la nature »⁹³⁴.

Les impressionnistes envisagés hors du Salon

Dès 1874, les critiques de la presse intransigeante célèbrent les impressionnistes qui sortent de la routine artistique et des procédés académiques. Le champ lexical de l'art traditionnel disparaît de leurs comptes rendus, et le Salon n'est évoqué que pour montrer à quel point ils s'en éloignent : « Là, point de ces amplifications de la rhétorique enseignée à l'École des beaux-arts, mais des choses franches, pleines de sève, et dont la généreuse exagération même est un charme et une consolation quand on songe aux écœurantes banalités que fait produire la routine académique »⁹³⁵. Ernest d'Hervilly oppose à la monotonie de l'art académique la faculté de Claude Monet à traduire le fourmillement de la vie parisienne dans son *Boulevard des Capucines* peint en 1873 (Figure 58, p. 511). Les critiques intransigeants réclament pour les impressionnistes le droit de n'être plus jugés selon les critères de l'art traditionnel mais dans leur rapport à la nature qui est leur seule référence : « ces peintres jeunes, indépendants, vivant en marge de toute école, souvent inspirés d'une façon saisissante par la nature, et dont les tentatives, en général sincères, résolument hardies et parfois très originales, ont depuis trois ans attiré l'attention »⁹³⁶. Le critique de *L'Homme libre* reconnaît l'incompatibilité de ces artistes avec l'Académie des Beaux-Arts : « Il est clair que M. Zola ne sera jamais académicien. Il est clair également que M. Renoir ne sera jamais de l'institut. Ils ont commis, tous deux, ce crime, d'exister à côté de la routine »⁹³⁷. Jacques décrit les impressionnistes apprenant directement dans la nature :

932. Henry Robert, « Chronique parisienne : Le Salon des impressionnistes », *op. cit.*

933. *Ibid.*

934. Ph. Burty, « Les Aquarellistes, les indépendants et le cercle des arts libéraux », *op. cit.*

935. E. D'H., « L'Exposition du boulevard des Capucines », *op. cit.*

936. Ernest d'Hervilly, « Exposition des impressionnistes », *op. cit.*

937. Jacques, « Menu propos », *op. cit.*

« Où la nature a mis des tons crus, ils plaquent des tons crus. Ils ne prennent aucun plaisir à déguiser le vrai. Ils mêlent les couleurs que les forêts mêlent, sans songer à atténuer les heurts et les chocs. Dans les détails, les méticuleux qui cherchent la petite bête trouveront des rapprochements que M. Meissonier éviterait et qui feraient pâlir M. Cabanel »⁹³⁸.

Usant d'un vocabulaire peu académique, le critique radical semble faire fi de l'apprentissage artistique des impressionnistes et consacrer la nature comme leur véritable maître. Les critiques radicaux choisissent ainsi de célébrer des artistes qui ne seraient pas influencés par l'enseignement des Beaux-Arts et ne puiseraient leur inspiration que de la nature observée grâce à un regard très personnel. Ainsi Gustave Geffroy insiste sur l'originalité de ce regard : « Comme ceux qui constituent avec lui le groupe indépendant, M. Sisley est un artiste original, qui voit par ses yeux, et non à travers les lunettes des autres, et qui s'efforce de nous transmettre l'impression qu'il a ressentie »⁹³⁹. Le critique de *La Justice* considère que la manière dont Édouard Manet puis les impressionnistes traduisent le mouvement, la lumière, l'atmosphère de la nature n'a pas pour principal intérêt d'influencer les artistes qui exposent au Salon mais d'inspirer les artistes de l'avenir, les futurs peintres d'avant-garde : « Avec Corot, Jongkind, Degas, Claude Monet, il apporté sa grande part de vérité ; il a fait réfléchir tous ceux qui n'étaient pas engagés trop avant dans la convention ; il a éclairé ceux qui venaient après lui »⁹⁴⁰. Gustave Geffroy affirme en 1883 que grâce aux œuvres d'Édouard Manet et des impressionnistes une nouvelle voie est ouverte pour les artistes à venir. Les critiques de la presse radicale ne saluent ainsi pas seulement les impressionnistes pour leur introduction de la vie moderne dans l'art et leur indépendance matérielle vis-à-vis du Salon mais également pour leur simplification des procédés artistiques jugés plus proches de la nature.

938. Jacques, « Menu propos », *op. cit.*

939. Gustave Geffroy, « Chronique : A. Sisley », *La Justice*, 23 juin 1883, p. 1.

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

Partie 3 : L'échec des impressionnistes à représenter la République modérée à partir de 1879 : Le goût bourgeois entre républicanisme et influence aristocratique

En dépit de leur identification idéologique à l'impressionnisme qu'ils considèrent comme à l'avant-garde de la société républicaine, Philip Nord évoque la difficulté pour les critiques républicains à assimiler les innovations de la nouvelle peinture et leur inquiétude notamment face à la finition des toiles que beaucoup jugent sommaire⁹⁴¹. Néanmoins, l'étude minutieuse des quotidiens, classés selon les différentes formations politiques qu'ils représentent, révèle plutôt une fracture entre la presse de mouvance radicale et les journaux proches du centre. Si la réception des expositions du groupe impressionniste dans la presse républicaine de gauche, qui forme le courant radical du parti républicain, est relativement homogène tout au long de la période, une évolution est sensible dans la presse du centre républicain, qui de la gauche évolue vers le centre droit – formant le groupe des opportunistes – à partir de leur accession au pouvoir en 1879. À la fin des années 1870 et au début des années 1880, la gêne de la plupart des critiques des organes du centre à l'égard du style impressionniste est particulièrement sensible. Cette évolution peut être en partie attribuée aux personnalités des critiques d'art employés par les organes opportunistes. Des critiques tels que Paul Mantz ou Philippe Burty poursuivent leur carrière de critique d'art au *Temps* et à la *République française*, mais de nouveaux journalistes font leur apparition dans les colonnes de la presse du centre tels Henry Havard, Jules Clarétie, André Michel. Ces critiques d'art, historiens pour certains, républicains, qui occupent, dans les années 1880, des fonctions officielles dans la Troisième République⁹⁴², lient leurs goûts artistiques à leur engagement politique en faveur d'une république modérée. On constate alors une différence dans le recrutement des critiques entre la presse du centre et celle de gauche. En effet, la presse radicale engage des critiques d'art moins connus tels Ernest d'Hervilly, plus jeunes tels Gustave Geffroy ou bien des journalistes politiques tels Edmond Lepelletier et Camille Pelletan. Cette divergence dans le recrutement se retrouve entre le personnel politique des groupes radicaux et opportunistes. Les opportunistes appartiennent à la bourgeoisie : ce sont pour la plupart des bourgeois installés, ou bien récemment enrichis lorsqu'ils appartiennent aux « couches nouvelles ». Ce changement reflète également l'évolution du lectorat des organes des formations du centre qui accompagne l'organisation du groupe opportuniste. En effet, regroupant d'anciens orléanistes, la gauche républicaine et l'union républicaine, le groupe des républicains opportunistes évolue vers le centre droit de l'échiquier politique. Ce groupe, dont les membres accèdent au gouvernement lorsque Jules Grévy nomme William Waddington président du conseil en

941. Philip Nord, *Les Impressionnistes et la politique : art et démocratie au XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 98-99.

942. Jules Castagnary devient par exemple directeur des Beaux-Arts en 1887.

février 1879, est composé des conservateurs du centre gauche et de la gauche républicaine. Le rapprochement d'anciens monarchistes des républicains les plus modérés à la fin des années 1880 peut contribuer à expliquer la diffusion d'un goût plus aristocratique au sein de la presse opportuniste. Cette attitude qui consiste à juger, en dépit de l'idéologie républicaine, l'art en fonction des critères d'une grande manière héritée de l'Ancien Régime que Francis Haskell perçoit chez les critiques d'art du XIX^{ème} siècle⁹⁴³, s'accorde parfaitement avec la volonté des républicains modérés de rassurer par le maintien de l'ordre social mais également artistique.

1 Des œuvres raillées

1.1 Le rire du critique

À partir de la fin des années 1870, les œuvres des impressionnistes ne suscitent plus seulement le rire du public qu'amplifient les critiques conservateurs et quelques radicaux, mais aussi la raillerie des critiques de la presse du centre. Les critiques du centre droit comme du centre gauche présentent les expositions impressionnistes comme des lieux de divertissement dédiés à l'amusement du public, des « exhibitions comiques »⁹⁴⁴ selon Émile Cardon. Le critique du *Soleil* considère que les toiles d'Édouard Manet et des impressionnistes suscitent l'hilarité du public et des critiques à raison, elles ont été conçues dans ce but précis. Usant de couleurs pures, leurs auteurs ne peuvent les avoir envisagées autrement que comme des farces. Sous les yeux d'Émile Cardon, le *Portrait de M. Antonin Proust* (Figure 59, p. 512), présenté au Salon de 1880, devient un « charivari ou une symphonie en bleu mineur »⁹⁴⁵. La bourgeoisie semble associer pleinement les expositions impressionnistes au spectacle urbain qui se développe à Paris dans les années 1870-1880. Alain Faure constate, en effet, la résurrection du Carnaval et des diverses fêtes de rue à Paris à la fin du XIX^{ème} siècle telles que les fêtes foraines, la fête nationale – à l'occasion de laquelle, à partir de 1880, les carrefours de Paris se couvrent de bals publics – les réceptions de monarques étrangers, ainsi que les fêtes de quartiers. Le développement de la publicité dans la rue avec les hommes-sandwichs, les voitures-réclames, les kiosques qui se couvrent d'affiches et les enseignes participent également de la transformation de la rue en spectacle et en fête. Les expositions des impressionnistes nous semblent alors perçues, au même titre que le Carnaval renaissant, comme des manifestations de l'« intégration du divertissement dans l'espace collectif »⁹⁴⁶. Marius Vachon⁹⁴⁷ décrit la troisième exposition

943. Francis Haskell, *De l'art et du goût, jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989, [New Haven, Yale University, 1987], p. 444.

944. Emile Cardon, « Choses d'art », *Le Soleil*, 12 avril 1880, p. 3-4.

945. Emile Cardon, « Le Salon de 1880 : 11e article », *Le Soleil*, 16 mai 1880, p. 3.

946. Alain Faure, *Paris carême-prenant : du Carnaval à Paris XIX^{ème} siècle, 1800-1914*, Paris, Hachette, 1978, p. 132-140.

947. Historien et critique d'art, Marius Vachon entre à *La France* en 1872 et y reste jusqu'en 1885 occupant les fonctions de rédacteur puis secrétaire général. Critique militant, ses écrits s'organisent autour de la volonté d'affirmer la grandeur de l'art français. Michela Passini, *VACHON, Marius, Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale [en ligne]*, URL : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des->

impressionniste comme un véritable cirque :

« Cette exposition est toujours fort amusante à visiter. Ce qu'on y voit de choses drôles, cocasses, inouïes, invraisemblables, est indescriptible.

C'est un vrai carnaval de peinture. La couleur y danse un cancan des plus échevelés ; le dessin exécute des cavaliers seuls d'une audace invraisemblable. Les personnages affublés des costumes les plus étranges, maquillés de bleu, de vert, de rouge, marchent sur les mains ou affectent des poses à rendre jaloux les clowns de Franconi. [...] Il y a un quart d'heure de douce gaieté à passer au milieu de tout cela »⁹⁴⁸.

Le critique de *La France*⁹⁴⁹ n'introduit pas son lecteur dans une exposition de peinture mais dans un café-concert. Ces lieux de plaisir où l'on vient assister à des numéros de cirque, d'acrobates, d'opérette ou simplement se promener, faire des rencontres et boire des verres, sont en pleine expansion entre les années 1860 et 1880. Là, la bourgeoisie vient se mêler aux classes plus populaires, y trouvant un exutoire à la peur de la révolution, selon Robert Herbert, « en flirtant avec des expressions osées, sexuellement ou politiquement, dans un cadre où l'on profitait à la fois de la présence de clients venus de classes différentes [...] et des effets désinhibants de la boisson et du tabac »⁹⁵⁰. L'exposition par les impressionnistes de toiles représentant des divertissements populaires, à l'aide d'une esthétique qui semble empruntée au monde du spectacle, participe, selon les critiques, d'un certain encanaillement alors très recherché. Jean de Nivelles⁹⁵¹ présente, pour sa part, les œuvres exposées par Édouard Manet et ceux qui se ressentent de son influence au Salon de 1882 comme dignes de décorer une foire : « On en compterait des centaines à faire remarquer aux banquistes de la prochaine foire de Saint-Cloud, et qui auraient assurément un succès de fou rire sur le devant des baraques. Drôle de chose tout de même que ce parti pris de couvrir des toiles de taches malpropres, sous prétexte d'art ! »⁹⁵² La société des loisirs représentée par les impressionnistes à l'aide d'une palette claire et de la juxtaposition de touches de couleur semble sortir des cadres et transformer leurs expositions en véritable Carnaval où le rire ne serait plus seulement toléré mais recherché et nécessaire à une nouvelle transsubstantiation de la peinture.

Les critiques invitent alors leurs lecteurs à pénétrer dans ce cirque afin de se rendre compte par eux-mêmes et d'honorer de leur rire ces farces picturales. Émile Porcheron

historiens-de-l-art/vachon-marius.html (visité le 21/04/2015).

948. Anonyme [Marius Vachon], « Carnet de la journée : l'Exposition des impressionnistes », *La France*, 7 avril 1877, p. 2.

949. *La France* est fondée en 1862 par Arthur de La Guéronnière comme journal bonapartiste. Elle est rachetée par Charles Jenty qui la met au service des républicains du groupe de Jean Casimir-Périer au début des années 1870. Le journal est ensuite cédé, en 1874, à Émile de Girardin qui le conserve jusqu'à sa mort en 1881. À travers ce titre, ce dernier, qui siège à l'Assemblée avec la gauche républicaine à partir de 1877, défend la cause républicaine. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 218-219.

950. Robert Herbert, *L'impressionnisme : Les plaisirs et les jours*, Paris, Flammarion, 1991, p. 88.

951. Voir dictionnaire (annexe B, p. 587).

952. Jean de Nivelles, « Au Salon de 1882 », *Le Soleil*, 29 avril 1882, p. 1-2.

conseille au lectorat du *Soleil* de se rendre chez Durand-Ruel où a lieu la deuxième exposition du groupe impressionniste afin de tromper son ennui :

« Si on est rongé par le spleen et que l'on veuille passer un bon moment, il suffit d'aller rue Lepelletier, n°11, chez Durand-Ruel, qui vient d'ouvrir une exposition des élucubrations malsaines de ces messieurs. Certes, il n'y a rien de plus joyeux que cette exhibition et aucune pièce du Palais-Royal, même la plus désopilante, ne vaut ce coup d'œil-là »⁹⁵³.

Le critique attire l'attention de son lecteur sur les toiles qu'il considère comme les plus amusantes. Il note ainsi que *Le Brouillard*⁹⁵⁴ de Camille Pissarro et *Madame Chocquet lisant* de Pierre-Auguste Renoir (Figure 60, p. 512) sont « à se tordre de rire »⁹⁵⁵. Le critique du *XIX^{ème} siècle*⁹⁵⁶, Henry Fouquier⁹⁵⁷, ne considère les expositions du groupe impressionniste supportables qu'à la condition qu'elles le divertissent. Aussi affiche-t-il sa déception lors de la quatrième exposition du groupe qu'il juge moins savoureuse que la précédente. La présence notamment de Félix Bracquemond, Adolphe-Félix Cals, Albert Lebourg qu'il ne juge pas à leur place, lui fait craindre l'assagissement du groupe :

« Il y a vraiment, en toutes choses, un grand relâchement ! [...] Il y a certainement là bien des extravagances ; mais la joie des gens qui vont voir cette exposition pour se faire une pinte de bon sang n'est pas complète. Parmi les extravagances, il s'est glissé des productions raisonnables [...] Vite un jury sévère, qui fonctionne avec intransigeance, et ne gêtez pas le plaisir du public, ne nous trompez pas sur la qualité de la marchandise promise en tolérant parmi vous des œuvres qui seraient tolérables partout.

En vérité, j'ai presque été volé »⁹⁵⁸.

Lassés par de telles manifestations qu'ils ne comprennent pas, une partie des critiques témoigne un certain agacement ; au rire succède la colère. Dès la première exposition du groupe, Achille de Lauzière-Thémines⁹⁵⁹ regrette sa visite qui devait être joyeuse :

« Aux premières ébauches (c'est débauches que je devrais écrire), on hausse les épaules ; aux secondes, on éclate de rire ; aux dernières on finit par se fâcher,

953. Emile Porcheron, « Promenade d'un flâneur », *Le Soleil*, 4 avril 1876, p. 2-3.

954. La localisation de cette toile est inconnue.

955. Emile Porcheron, « Promenade d'un flâneur », *op. cit.*

956. Fondé en novembre 1871 par Gustave Chadeuil rejoint par Edmond About, *Le XIX^{ème} siècle* lutte à la fois contre les monarchistes et les cléricaux mais également contre les radicaux et les communards. Journal très sérieux, il est particulièrement lu dans les milieux universitaires républicains. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 212-213.

957. Voir dictionnaire (annexe B, p. 600).

958. Henry Fouquier, « Chronique », *op. cit.*

959. Voir dictionnaire (annexe B, p. 626).

– et l'on regrette qu'on n'ait pas donné à un pauvre les vingt sous qu'on a dû payer à la porte pour passer le tourniquet de rigueur »⁹⁶⁰.

Dans cet article, le chroniqueur de la conservatrice *Patrie*⁹⁶¹ résume les différents états qu'il expérimente dès 1874 et que vont traverser les critiques de la presse républicaine modérée dont la colère ne se fait sentir qu'à partir de 1880. Si Camille Delaville⁹⁶² ne parvient pas à réprimer son rire devant certaines toiles présentées lors de la cinquième exposition du groupe, elle conclut son compte rendu en déconseillant au lecteur de *La Presse* de commettre son erreur :

« Je conseille donc à ceux que cette peinture (?) agace, de ne pas suivre mon exemple, de ne pas aller la voir, et de n'en pas parler... encore moins d'en écrire... et bientôt le monde embryonnaire et chinois qui gâte des toiles honnêtes, disparaîtra, et ses héros iront faire souche de bonnetiers ou de marchands de nouveautés dans les villes de province auxquelles l'art les avait enlevés »⁹⁶³.

Considérant que les membres du groupe n'ont pas d'avenir dans la carrière artistique la critique les encourage à regagner leur ville natale et à se tourner vers le commerce, profession pour laquelle ils manifestent plus de prédisposition étant donnée la publicité qu'ils parviennent à générer autour de leurs expositions.

1.2 L'incapacité des impressionnistes à respecter les conventions artistiques

L'accusation d'impuissance, d'incapacité à proposer des œuvres sérieuses, qui était, dans les années 1870, l'apanage de la presse conservatrice, cristallisée autour de la facture ébauchée des toiles⁹⁶⁴, apparaît à partir de 1879 dans des comptes rendus rédigés par des critiques républicains modérés. Les critiques de la presse conservatrice poursuivent leur dénonciation de l'impuissance que les impressionnistes tentent de cacher derrière leur esthétique, à l'instar de Marie Presseq dans *Le Pays*⁹⁶⁵ :

960. A. L. T., « Chronique », *op. cit.*

961. Fondée en 1841 par Auguste Lireux, ce journal impérialiste, passe sous le contrôle de Georges de Soubeyran devenant un quotidien conservateur manifestant des sympathies bonapartistes. Ce journal d'affaires demeure fidèle à Patrice de Mac Mahon jusqu'en 1879. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 193.

962. De son vrai nom Françoise Couteau, Camille Delaville est une grande bourgeoise qui devient, après sa séparation avec son mari, chroniqueuse au *Grand Journal*, au *Soleil* ainsi qu'à *La Presse*. Elle aborde, dans ses articles, les domaines les plus divers tels que la critique artistique et littéraire, la vie mondaine et la science. Mécène et s'intéressant à l'art, elle devient, en 1883, trésorière de l'Exposition des femmes artistes au Palais de l'Industrie. Nelly Sanchez, « Camille Delaville (1838-1888), une journaliste féministe ? », *Genre & Histoire [en ligne]*, 7, 2010, URL : <http://genrehistoire.revues.org/index1078.html> (visité le 21/10/2011).

963. Camille Delaville, « Chronique parisienne : Débauche de peinture », *La Presse*, 2 avril 1880, p. 1.

964. Voir *infra* Les intransigeants sur l'échiquier politique (p. 39).

965. Porte-parole du prince impérial et de l'impératrice, *Le Pays* devient, après 1879, un farouche opposant au prince Jérôme. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 201.

« Quelqu'un nous disait un jour : Ne croyez pas que tous ces gens-là soient de bonne volonté lorsqu'ils s'éloignent ainsi des règles reçues dans l'art.

Ce ne sont pas des intransigeants, ce sont des impuissants.

La preuve s'en acquiert tous les jours leurs efforts les ramènent insensiblement et sans qu'ils s'en aperçoivent vers le beau et le juste »⁹⁶⁶.

Décrivant les toiles exposées par le groupe en 1882 et percevant ce qu'elle considère comme une amélioration chez certains artistes qui abandonnent les caractéristiques de l'art impressionniste, la critique déduit que leur esthétique leur était jusqu'à présent dictée par leur méconnaissance du métier. Reconnaisant le travail de Gustave Caillebotte dans sa *Partie de bézigue* (Figure 61, p. 512) et l'apaisement des recherches de Pierre-Auguste Renoir sur les effets de la lumière dans *Un déjeuner à Bougival* (Figure 62, p. 513), toiles réalisées en 1881, elle ne peut que supposer que les autres membres du groupe suivraient leurs traces s'ils en étaient capables. À la fin des années 1870, un certain nombre de titres orléanistes sont ralliés par leur propriétaire à la République rejoignant ainsi les rangs des républicains les plus modérés. Il n'est donc guère étonnant de trouver, à partir de 1879, parmi les comptes rendus que nous considérerons comme émanant de la presse opportuniste, des articles signés par des critiques appartenant originellement à la presse de droite tel Albert Wolff. Le critique du *Figaro*⁹⁶⁷ ne modère guère ses attaques envers l'impressionnisme entre 1876 et 1882, avec le ralliement de son journal à la République :

« Ces hommes-là ne changent pas ; ils ne peuvent rien oublier parce qu'ils n'ont rien appris. Pourquoi un homme comme M. Degas, s'attarde-t-il dans cette agglomération de nullités ? Pourquoi ne fait-il pas comme Manet qui a depuis longtemps déserté les impressionnistes ; il ne se souciait pas de traîner indéfiniment à sa suite la queue de cette école détestable »⁹⁶⁸.

Dissociant Édouard Manet du groupe impressionniste, il encourage également Edgar Degas, dont il reconnaît le talent, à s'émanciper de cette école qui cultive « la haute médiocrité vaniteuse et tapageuse » ainsi que « la négation de tout ce qui fait l'art »⁹⁶⁹. Le point de vue de Wolff est certes celui d'un critique conservateur mais il est représentatif des comptes rendus publiés par une partie de la presse ralliée aux républicains modérés. Alors que les critiques du *Temps* tels Charles Blanc ou Paul Mantz encourageaient, jusqu'en 1877, les impressionnistes à proposer un dessin plus fin et minutieux, à retravailler des toiles jugées trop ébauchées, à partir de 1879, les chroniqueurs de l'organe opportuniste, déçus par l'absence de progrès, perdent patience et questionnent les fondements de leur esthétique :

966. Paul de Charry, « Beaux-Arts », *Le Pays*, 14 mars 1882, p. 3.

967. Devenu rédacteur en chef du *Figaro* en 1876, Francis Magnard modère les attaques du titre contre la République. À la mort d'Hippolyte Villemessant en 1879, il rallie le quotidien au jeune régime. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 194 et 347.

968. Albert Wolff, « Beaux-Arts : Les Impressionnistes », *Le Figaro*, 9 avril 1880, p. 1-2.

969. Albert Wolff, « Le Calendrier parisien », *Le Figaro*, 3 avril 1876, p. 1.

« Est-il bien sûr, en outre, qu'ils seraient capables de peindre autrement ? N'en est-il pas qui ont négligé d'apprendre l'orthographe ? Ces victimes du Salon officiel, en s'appliquant bien, jureraient-elles d'arriver à faire ce que font leurs rivaux classiques, à mettre un bonhomme d'aplomb sur ses jambes, à établir une perspective dans les règles voulues ? C'est une question que je pose sans la résoudre »⁹⁷⁰.

Les critiques du *Temps* doutent que cette esthétique soit le fruit d'une réflexion sincère visant à renouveler l'art et se demandent si elle n'est pas plutôt, comme le dénonce Marie Presse, un moyen habile de masquer un manque de talent ou de travail : « Nous comprenons très bien qu'on soit *impressionniste* quand on ne peut pas faire autrement ; mais lorsqu'on est un maître, le caprice serait trop étrange de vouloir se faire barbouilleur »⁹⁷¹.

La plupart des critiques dénonçant l'incapacité des impressionnistes à se conformer aux normes académiques n'incriminent pas uniquement leur paresse mais également leur manque de talent, leur incapacité à reproduire une nature qu'ils perçoivent mal. Un des lieux communs de la critique consiste à discréditer les œuvres des impressionnistes en présentant les peintres comme myopes ou daltoniens à l'instar de Marie Presse : « Je crois plutôt que c'est une maladie de leur orbite, et que ces messieurs feront bien de soigner ça. Il doit y avoir des chirurgiens spécialistes »⁹⁷². L'isotopie de la maladie ophtalmique qui se retrouve sous la plume des critiques bonapartistes, ainsi que sous celle de certains critiques radicaux, domine les comptes rendus publiés par la presse républicaine modérée à partir de 1879. Elle permet aux critiques d'exprimer leur incompréhension face à l'utilisation par les peintres du bleu pour figurer les ombres : « Devant les œuvres de certains membres du groupe, on est tenté de croire à un trouble physique de l'œil, à des singularités de vision qui feraient la joie des docteurs en ophtalmologie [sic] et la terreur des familles »⁹⁷³.

1.3 Le primitivisme des œuvres impressionnistes

Les critiques de la presse républicaine modérée décrètent que les membres du groupe impressionniste, incapables de respecter les conventions, ne sont pas aptes à poursuivre une carrière artistique. Leurs productions sont déçues du rang d'œuvres d'art par l'emploi de métaphores qui leur confèrent un caractère primitif. Certains critiques renvoient ces artistes sur les bancs de l'école, ce ne sont plus des peintres mais des enfants en plein apprentissage. Leur abandon de la perspective sous l'influence notamment de l'estampe japonaise donne l'impression aux critiques qu'ils manquent d'éducation artistique. Henry Trianon considère en effet que dans *Intérieur, femme lisant* (Figure 63, p. 513) Gustave Caillebotte « a traité la perspective à la façon des enfants et des Chinois »⁹⁷⁴. La dif-

970. Anonyme, « Chronique », *op. cit.*

971. Paul Stapfer, « Variétés : M. Alphonse Daudet », *Le Temps*, 2 novembre 1882, p. 4.

972. Paul de Charry, « Les Indépendants », *op. cit.*

973. Paul Mantz, « Exposition des oeuvres des artistes indépendants », *Le Temps*, 14 avril 1880, p. 3.

974. Henry Trianon, « Cinquième Exposition par un groupe d'artistes indépendants (10, rue des Pyramides.) », *Le Constitutionnel*, 8 avril 1880, p. 2-3.

férence d'échelle entre les membres du couple en pleine lecture amuse également Paul Mantz : « Pour des gens qui ne sont pas à la même échelle, le divorce est inévitable. Pendant que la femme est énorme, le mari lointain se rapetisse et il a l'air d'une poupée oubliée sur un meuble »⁹⁷⁵. La réception d'une telle toile rend perceptible le lien que les critiques établissent entre le traitement anti-réaliste de l'espace dans les estampes japonaises et la maladresse des enfants qui ne maîtrisent pas encore la perspective. Les impressionnistes deviennent un pont entre l'exotisme et l'enfance. Dans *L'Autorité*, Henri Cermoise présente également les impressionnistes comme des artistes en cours de formation, dont les œuvres ne proposent que des formes inabouties : « des tableaux étranges au dessin nul, enfantin, rappelant les premiers essais d'un écolier sur les marges de ses cahiers »⁹⁷⁶. Conservant le vocabulaire artistique mais y apposant l'isotopie de la scolarité, les critiques mettent l'accent sur l'absence de connaissance des peintres dont la formation n'est pas achevée, disqualifiant leurs essais hors des conventions académiques. L'enfant convoqué par ces critiques est un écolier rêveur, qui dessine en classe, mais demeure studieux, devant son pupitre ; il est en train d'apprendre. Emmanuel Pernoud étudie, dans *L'Invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*⁹⁷⁷, la perception, par les artistes et les critiques, de la figure de l'enfant dessinant. Il analyse la façon dont l'enfance et son regard se retrouvent, en cette fin de XIX^{ème} siècle, chez des critiques comme Charles Baudelaire et Champfleury, « au cœur de cette archéologie de la création »⁹⁷⁸. Charles Baudelaire considère, par exemple, l'ébauche comme permettant de saisir la sensation native ainsi que l'explique Emmanuel Pernoud : « Par le simple jeu des lignes ou des taches, l'enfance dessinatrice montre des dispositions naturelles à l'abstraction que les beaux-arts, au nom de l'exactitude et du fini, s'emploieront à contrarier »⁹⁷⁹. L'artiste et pédagogue suisse Rodolphe Töpffer défend également le premier croquis comme le plus expressif dans *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*⁹⁸⁰. Rapprochant les graffiti des murs de Pompéi et Herculaneum des dessins d'enfants comme productions de personnes dépourvues d'éducation artistique, il dissocie les dessins qui ne sont qu'imitation de ceux qu'il considère comme intention de pensée, enracinant son esthétique dans une réflexion sur le dessin d'enfant libre et le dessin d'école imposé. L'intérêt pour l'enfance comme enfance de l'art se développe ainsi au XIX^{ème} siècle ; pourtant, sous la plume de la plupart des critiques, la référence au dessin d'enfant reste, jusqu'au début du XX^{ème} siècle, un moyen de discréditer les artistes et de condamner leurs productions. Emmanuel Pernoud lit dans cette condamnation un interdit frappant le plaisir de la création. Lorsqu'il dessine, l'enfant joue or une œuvre d'art ne

975. Paul Mantz, « Exposition des oeuvres des artistes indépendants », *op. cit.*

976. H. Cermoise, « Causerie », *L'Autorité*, 17 janvier 1887, p. 2-3.

977. Emmanuel Pernoud, *L'Invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003.

978. *Ibid.*, p. 15.

979. *Ibid.*, p. 16.

980. Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*, Paris, École nationale des Beaux-Arts, 1858.

peut être le fruit d'un amusement⁹⁸¹. En effet, si une partie de la critique compare les impressionnistes à des écoliers, à partir des années 1880, les artistes sont de plus en plus rapprochés d'enfants en bas-âge ne pouvant se livrer qu'à « un gâchis abominable »⁹⁸². Lorsque Émile Cardon condamne les toiles exposées par le groupe en 1877 comme « la négation des règles les plus élémentaires du dessin et de la peinture⁹⁸³ »⁹⁸⁴, il ne voit que les « charbonnages d'un enfant »⁹⁸⁵. Le vocabulaire artistique disparaît, l'enfant ici convoqué est un enfant qui tache, qui salit par jeu comme l'explique Camille Delaville au moment de la cinquième exposition du groupe : « Un enfant qui peint à l'encre de la Petite Vertu sur la robe de satin rose de sa maman, préparée pour aller au bal, est très occupé certainement pendant le temps que dure cette opération ; il a travaillé, lui aussi ! »⁹⁸⁶ Des dessins d'écoliers distraits en plein apprentissage les toiles des impressionnistes deviennent, pour certains critiques de la presse républicaine modérée, de véritables gribouillages, des bêtises résultant de la volonté destructrice de l'enfant dissipé.

La peinture impressionniste n'étant pas le produit d'un savoir-faire artistique, elle est renvoyée au rang d'artisanat par les critiques. Nicole Dubreuil-Blondin a étudié les attaques dont fait l'objet le traitement pictural des artistes⁹⁸⁷. Afin de dénoncer les empâtements des peintres qui remettent en cause l'illusion qui doit s'opérer sur la toile, les critiques substituent à la peinture à l'huile des matériaux moins nobles tels le « badigeon à la colle »⁹⁸⁸, le « sable »⁹⁸⁹, le plâtre. Le peintre devient un ouvrier aux mains sales : « Ce n'est pas de la peinture, c'est du gâchage ; affaire de plâtriers ! »⁹⁹⁰ proteste le critique de *La Civilisation* en 1881 devant la palette employée par Armand Guillaumin dans ses vues de Paris (Figure 64, p. 514). Les productions de ces artistes sont ainsi rapprochées de différents objets plus ou moins artistiques. La juxtaposition de touches de couleurs pures qui brouille la facture des toiles⁹⁹¹ rappelle aux critiques de la presse républicaine modérée des tapisseries ainsi que l'explique le critique du *Soir* :

« Pourquoi font-ils si souvent un horrible mélange du ciel, des arbres, des rochers, de l'eau, des terrains, des chairs même ? [...] Beaucoup de tableaux ressemblent à de fantastiques tapisseries, d'une fabrication originale peut-être,

981. Emmanuel Pernoud, *L'Invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 24.

982. Camille Delaville, « Chronique parisienne : Débauche de peinture », *op. cit.*

983. Selon Émile Cardon, cette école « a pour principe absolu deux négations : celle de la forme, celle de la couleur ; elle supprime la ligne, sans laquelle il est impossible de reproduire la forme d'un être animé ou d'une chose, elle supprime la couleur, qui donne à la forme l'apparence de la réalité ». Émile Cardon, « Notes et croquis : Les impressionnistes », *op. cit.*

984. *Ibid.*

985. *Ibid.*

986. Camille Delaville, « Chronique parisienne : Débauche de peinture », *op. cit.*

987. Nicole Dubreuil-Blondin, « Les Métaphores de la critique d'art : le « sale » et le « malade » à l'époque de l'impressionnisme », *La critique d'art en France 1850-1900*, Clermont-Ferrand, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989, p. 105-121.

988. Elie de Mont., « Cinquième exposition des impressionnistes, 10, rue des Pyramides », *op. cit.*

989. George Japy, « Les Impressionnistes », *Le Soir*, 3 avril 1880, p. 3.

990. Elie de Mont., « L'Exposition du boulevard des Capucines », *op. cit.*

991. Albert Wolff, « Quelques Expositions », *Le Figaro*, 2 mars 1882, p. 1.

mais malheureusement bien désagréable »⁹⁹².

Une telle comparaison met l'accent sur l'absence de maîtrise du dessin qui est reprochée aux impressionnistes. Les empâtements, le traitement des ombres par la couleur bleue qui domine les toiles et la prédilection des peintres pour les paysages transforment également leurs œuvres en véritables cartes de géographie. Le critique du *Français*⁹⁹³ croit lire un relief dans la *Jeune fille à la baguette* peinte par Camille Pissarro en 1881 (Figure 65, p. 514) : « M. Pissaro [sic] a inventé ce qu'on pourrait appeler la peinture en relief. Ses toiles ont l'air de cartes de géographie, avec des montagnes et des vallées »⁹⁹⁴.

Les impressionnistes étant rapprochés des artisans mais également des commerçants par les critiques de la presse opportuniste qui ne leur trouvent aucun talent pour les beaux-arts, leurs créations sont considérés comme appartenant à l'art populaire. Lorsque Camille Delaville renvoie, en 1882, les peintres à leur ville natale et au commerce familial qu'ils ont abandonné pour tenter leur chance à la capitale, elle ne voit, dans leurs toiles, rien de plus que des images d'Épinal :

« Depuis la *Belle Olympia*, d'Édouard Manet, nous avons vu tant de couleurs collées sur des toiles à coup de pied et à coup de poings, tant de bras non attachés aux corps, tant de figures sans équilibre, tant de prairies vert paon, tant de fleuves indigo, tant de braves gens campés dans leurs cadres comme des bonshommes d'Épinal, que nous en sommes un peu écœurés »⁹⁹⁵.

Le même reproche est adressé aux œuvres de Camille Pissarro par le critique du *Parlement*⁹⁹⁶ tandis qu'Henry Fouquier propose d'utiliser les canotiers de Gustave Caillebotte (Figure 66, p. 515) comme « enseignes pour un perruquier de village »⁹⁹⁷. Ce sont à la fois les couleurs jugées criardes, le dessin considéré comme maladroit et la perspective comme inexistante qui sont dénoncés par le rapprochement avec les estampes populaires. Alors que Champfleury valorise, dès 1869, dans son *Histoire de l'Imagerie populaire*⁹⁹⁸, l'art populaire rapproché de l'art « sauvage » comme inspiré et bien plus audacieux et libre que l'art académique, les critiques ici évoqués n'utilisent de telles comparaisons que pour dégrader des œuvres qu'ils ne comprennent pas. Les critiques de la presse républicaine modérée des années 1880 perçoivent la naïveté du regard recherchée par les impressionnistes mais cette innocence, loin d'être saluée, est condamnée comme incompetence, ignorance

992. Saint Just, « Art et raison : Les Indépendants », *Le Soir*, 11 mars 1882, p. 2.

993. Fondé en 1868 par l'avocat et journaliste François Beslay, *Le Français* est directement inspiré par le duc de Broglie. Ce journal très sérieux et bien rédigé s'adresse aux notables du centre droit, catholiques mais répugnant à l'ultramontanisme. Lors de la crise du 16 mai 1877, il fait preuve d'une certaine modération destinée à gagner les républicains conservateurs. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 192.

994. André C., « Les Petits Salons : L'Exposition des artistes indépendants au Panorama de Reichshofen », *Le Français*, 7 mars 1882, p. 3.

995. Camille Delaville, « Chronique parisienne : Débauche de peinture », *op. cit.*

996. André Michel, « Exposition de peintures : Les Indépendants », *Le Parlement*, 4 mars 1882, p. 3.

997. Henry Fouquier, « Chronique », *op. cit.*

998. Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, Dentu, 1869.

voire bêtise lorsque Camille Delaville proclame sa sentence : « c'est faux, c'est laid, c'est bête »⁹⁹⁹. Ce désir d'innocence devient même dangereux car proscrivant la pensée et l'étude qui doivent sous-tendre l'œuvre d'art.

2 De la révolution artistique à la révolution politique : le danger impressionniste

2.1 Les impressionnistes et la Terreur

À partir de 1879 certains critiques de la presse républicaine modérée esquissent un rapprochement entre les impressionnistes et les révolutionnaires. Après les avoir défendu, dans son compte rendu de leur quatrième exposition, contre les critiques d'art érudits et sévères que l'on devine conservateurs¹⁰⁰⁰ et s'être extasié devant la justesse de leur vision de la nature¹⁰⁰¹, le critique de *La Petite République française* déplore le passage de Gustave Caillebotte de l'opportunisme à l'intransigeance trahi par l'éclaircissement de sa palette :

« M. Caillebotte, hier encore un opportuniste admis par faveur dans le cénacle, a renié sa foi première et vient de s'affirmer impressionniste intransigeant. Il n'est rien comme un transfuge pour exagérer le zèle. À côté de toiles solides et d'une couleur superbe, il nous en montre d'autres d'une crudité aigüe »¹⁰⁰².

Après avoir présenté les caractéristiques de la frange la plus intransigeante du groupe, le critique présente au lecteur Jean-Louis Forain qu'il considère comme son chef : « M. Forain, un tachiste, comme il s'intitule, celui-là ! C'est l'Hébert de la petite Convention »¹⁰⁰³. Le critique projette sur l'artiste l'intransigeance du chef du parti révolutionnaire extrême dont le journal constituait l'Évangile¹⁰⁰⁴. Face à des aquarelles telles que *Loge d'actrice* ou *Sortie de théâtre*¹⁰⁰⁵, le critique rapproche ce qu'il considère comme un refus du dessin de la violence dont fait preuve Hébert face par exemple aux contre-révolutionnaires et aux modérés : « un jeune dans l'acception du mot, devant qui il ne fait pas bon parler de la ligne ! Une main, un pied bien dessinés le font sourire de pitié. La tache, il n'y a

999. Camille Delaville, « Chronique parisienne : Débauche de peinture », *op. cit.*

1000. « Depuis quarante-huit heures, la plupart des critiques d'art de la presse quotidienne font des gorges chaudes à l'endroit de l'exposition des Impressionnistes. Qu'ils rient tant qu'ils voudront, nous ne sommes pas tout à fait de leur avis [...]. Si les quatorze artistes qui figurent dans le catalogue [...] avaient été assez bien inspirés pour faire un triage sévère dans leurs productions, l'exposition de l'avenue de l'Opéra obtenait un succès mérité et mettait un terme aux lazzis faciles de certains aristarques bien plus préoccupés de voir le mauvais côté des choses que d'en constater le bon ». Anonyme, « Exposition de peintures par un groupe d'artistes dissidents », *La Petite République française*, 13 avril 1879, p. 2-3.

1001. « Quel sentiment juste et souvent poétique de la nature ! Quel œil merveilleusement organisé pour percevoir le ton vrai des détails et l'harmonie générale de l'ensemble ! » *ibid.*

1002. *Ibid.*

1003. *Ibid.*

1004. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, *op. cit.*, tome IX, p. 130.

1005. Ces aquarelles n'ont pas été identifiées.

que ça ! Qui ne la voit pas n'est qu'un crétin ! »¹⁰⁰⁶ Les républicains modérés agitent le spectre de la Terreur, l'impressionnisme devient dans cet article synonyme d'intolérance et d'extrémisme. En effet, si les opportunistes revendiquent 1789 comme référence fondatrice, et évoquent 1792 et la Convention, ils se gardent bien de se réclamer de 1793 et de la Terreur. Dans *La République des opportunistes*, Jérôme Grévy rappelle le débat au sein du parti républicain autour de la parution de *La Révolution* d'Edgar Guinet en 1865, ouvrage dans lequel l'auteur présentait avec horreur l'année 1793. Les thèses d'Edgar Quinet furent attaquées par Alphonse Peyrat mais défendues dans *Le Temps* par Jules Ferry dont Léon Gambetta partage l'analyse. Selon ce dernier, les révolutions sont néfastes car sources de désordre quoiqu'inévitables. Il tient à ce que les républicains ne soient pas assimilés à des révolutionnaires professionnels¹⁰⁰⁷. Le critique de *La République française* ne perd néanmoins pas espoir et projette, après un temps d'errance, un retour à la raison des impressionnistes, qui produiront alors des œuvres plus conformes à l'idéal républicain : « Espérons pour la gloire de l'art, qui compte sur leur avenir, qu'ils trouveront bientôt leur chemin de Damas, et, sans se plier aux servilités académiques, se convertiront à la religion saine et féconde dont Millet, Chintreuil et Daumier ont inauguré le culte salutaire »¹⁰⁰⁸.

La même année, le critique du *Temps* réactive également le souvenir révolutionnaire comme un reproche adressé aux impressionnistes. Il compare ce qu'il juge être le « système » impressionniste à la cocarde, signe de ralliement des révolutionnaires proposé par Camille Desmoulins, devenu emblème politique : « On sait s'il dédaignait les formules et les systèmes ; Daubigny n'a jamais éprouvé le besoin de piquer à son chapeau une cocarde d'intransigeant ou d'indépendant »¹⁰⁰⁹. Cet emblème devient selon le critique un moyen de masquer son impuissance :

« les maîtres, quand leur choix les y pousse, peuvent très bien emprunter aux impressionnistes ce qu'il y a de vrai dans leur système je ne suis pas bien sûr, en revanche, qu'en s'appliquant, les impressionnistes d'aujourd'hui seraient capables de peindre, ne serait-ce qu'un moment, dans le style du paysage réputé classique »¹⁰¹⁰.

L'intransigeance a, pour le chroniqueur du *Temps*, une connotation toute politique comme permet de le constater un article du 24 mars 1877 consacré à la campagne d'un candidat de l'extrême gauche à la députation de la Gironde :

« Nous disions hier que M. Mie, candidat intransigeant dans la 2^e circonscription de Bordeaux, n'avait pas publié encore de circulaire. Les journaux de la Gironde nous apportent aujourd'hui ce document [...]. Il insiste particulière-

1006. Anonyme, « Exposition de peintures par un groupe d'artistes dissidents », *op. cit.*

1007. Jérôme Grévy, *La République des opportunistes, 1870-1885*, *op. cit.*, p. 34-36.

1008. Anonyme, « Exposition de peintures par un groupe d'artistes dissidents », *op. cit.*

1009. Anonyme, « Chronique », *Le Temps*, 21 mai 1879, p. 2.

1010. *Ibid.*

ment sur la nécessité de l'amnistie [...]. En même temps que cette circulaire, les journaux publient un manifeste du comité Mie où il est dit que « le temps des concessions est passé et que l'opportuniste a fait son temps » »¹⁰¹¹.

Le lien que les chroniqueurs de l'organe de la gauche républicaine établissent entre l'intransigeance, la Révolution et la Commune de Paris est tout à fait perceptible. Ces souvenirs que les œuvres impressionnistes semblent rappeler, en tant que fruits d'un système s'opposant à la tradition et contraire à toute modération, sont des facteurs de trouble que les républicains de gouvernement craignent. Cette peur des républicains modérés est particulièrement perceptible au moment du vote de l'amnistie complète des condamnés de la Commune, à laquelle ces républicains ne sont pas favorables, et lors des congrès ouvriers. Le 21 novembre 1880, un chroniqueur du *Temps* expose ses craintes face à l'organisation socialiste lors du congrès du Havre :

« Là triomphent les doctrines collectivistes et révolutionnaires, les appels à la force, les condamnations contre les bourgeois, et toutes les pires folies qui hantent les cerveaux mal équilibrés. Mais ces dissidents sont sans aucune autorité et il n'est pas à craindre qu'ils exercent une action quelconque sur les travailleurs »¹⁰¹².

Le journaliste dénonce la folie et la violence des socialistes révolutionnaires qui ne sont en aucun cas les représentants des ouvriers. Une telle étude de ce que recouvre l'analogie révolutionnaire dans les articles des organes des républicains de gouvernement éclaire le jugement des critiques à propos des impressionnistes. Ces chroniqueurs déplorent, à partir de l'accession au pouvoir de leur mouvance politique, la violence artistique et appellent les impressionnistes à un retour à un certain nombre de conventions formelles, jugées plus saines et fécondes.

2.2 La répulsion suscitée par les œuvres des impressionnistes

La prise de distance des critiques de la presse républicaine modérée vis-à-vis de l'esthétique impressionniste à partir de la fin des années 1870 est rendue sensible par leur dénonciation de la violence exprimée par les œuvres. Les productions impressionnistes sont en effet rejetées pour leur laideur. Cet argument en défaveur des artistes de la nouvelle peinture est, jusqu'en 1879, l'apanage des critiques officiant dans la presse monarchiste et bonapartiste tel Alexandre Pothey qui, sous le pseudonyme de Léon de Lora, condamne sans appel, dans *Le Gaulois*, les paysages exposés par Camille Pissarro en 1877 : « Vus de près, ils sont incompréhensibles et affreux ; vus de loin, ils sont affreux et incompréhensibles. Ils font l'effet de rébus qui n'auraient pas de *mot* »¹⁰¹³.

1011. Anonyme, « Nouvelles du jour », *Le Temps*, 24 mars 1877, p. 2.

1012. Anonyme, « Sans titre », *Le Temps*, 21 novembre 1880, p. 1.

1013. Léon de Lora, « L'exposition des impressionnistes », *op. cit.*

À partir de la fin des années 1870 et tout au long des années 1880 le champ lexical de la laideur fait son apparition dans les comptes rendus des critiques de la presse opportuniste. Albert Wolff publie, dans *Le Figaro* rallié à la République, un compte rendu de la quatrième exposition du groupe des indépendants dans lequel il qualifie les toiles exposées de « monstruosités à l’huile »¹⁰¹⁴. Il se dit particulièrement déçu par l’absence de progrès de Claude Monet qui n’a pas su transformer ses ébauches jugées superficielles en véritables œuvres : « le voici à jamais dans un gâchis dont il ne sortira plus »¹⁰¹⁵. Son attaque de l’esthétique impressionniste porte essentiellement sur l’aspect bâclé des toiles qui lui laisse imaginer la paresse des peintres. Dans « Les Ennemis de l’art moderne »¹⁰¹⁶, Francis Haskell remet en cause l’idée reçue assimilant la préférence pour des tableaux à l’aspect extrêmement fini au goût bourgeois par opposition à l’idéal aristocratique. Il observe que certains peintres et critiques justifient le « fini » en terme moraux comme traduisant leur respect de la nature. En effet, le salonnier de *L’Union*, Léonce Dubosc de Pesquidoux, qui juge l’art en fonction d’un idéal catholique et monarchiste reproche également aux impressionnistes cette rapidité d’exécution qu’il associe à la vitesse et à la paresse de la vie moderne mais également à un souci de rentabilité qu’il associe au libéralisme et à l’individualisme prônés par la République bourgeoise :

« L’ardeur enfiévrée qui nous possède tous dans ce siècle de hâte et de vie haletantes, un peu de paresse ou d’impuissance à pousser l’ouvrage jusqu’au bout, des théories malsaines et absurdes que le public encourage par sa nonchalance ou sa curiosité, et pourquoi de pas le dire ? Des préoccupations de commerce et de gain se substituant aux nobles et austères spéculations de l’art, voilà les sources principales de cette forme présente de l’art, à laquelle on a décerné un nom générique, l’impressionnalisme ou l’impressionisme »¹⁰¹⁷.

Un tel témoignage, ainsi que ceux de Simon Boubée¹⁰¹⁸ et de Marie Presse¹⁰¹⁹ révèlent le lien établi par les critiques entre l’idéal de beauté et de vérité et son exécution à travers des œuvres présentant un aspect lisse et fini. Ce n’est pas la facture mais le choix des sujets et, plus encore, leur refus d’idéalisations que le critique de *La Liberté*¹⁰²⁰ devenue républicaine reproche aux impressionnistes. Identifiant l’impressionnisme à Edgar Degas lors de la dernière exposition du groupe, X.¹⁰²¹ s’offusque de la laideur des nus féminins qu’il expose (Figure 21, p. 495) :

1014. Albert Wolff, « Les Indépendants », *Le Figaro*, 11 avril 1879, p. 1.

1015. *Ibid.*

1016. Francis Haskell, *De l’art et du goût, jadis et naguère*, *op. cit.*, p. 434-439.

1017. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1877 (10e article) », *op. cit.*

1018. S. B., « Salon de 1877 : Paysages », *op. cit.*

1019. Paul de Charry, « Le Salon de 1880 : Préface : Les Impressionnistes », *Le Pays*, 10 avril 1880, p. 3.

1020. Après avoir chassé Léonce Détroyat du journal en mai 1876, Isaac Pereire fait évoluer le titre vers le centre gauche et le rallie à la République conservatrice. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 202.

1021. X. est le pseudonyme de E. de Molène selon Henri Avenel. *Annuaire de la presse française et du monde politique*, *op. cit.*, p. 210.

« Le peintre, en outre, a choisi une série de nuds s'attachant spécialement aux soins les plus intimes de la femme et ses soins, bien que répugnants, auraient encore leur excuse, si la femme était tant soit peu idéalisée. Mais les sujets qui vaquent à ces occupations secrètes sont d'un choix détestable. C'est hideux à voir, et voilà tout »¹⁰²².

Ces pastels dont Georges Labruyère regrettait le mauvais goût¹⁰²³, qui gênaient Jules Desclozeaux car trop vrais, résultant d'une observation trop fine¹⁰²⁴, et qui enchantaient Gustave Geffroy par leur modernité¹⁰²⁵ sont, dans *La Liberté*, condamnés en vertu d'un idéal académique. Nous pouvons supposer que les rédactions, et par conséquent les critiques, des journaux fraîchement ralliés à la République s'expriment toujours en faveur d'une esthétique aristocratique. Il est néanmoins intéressant d'étudier dans quelle mesure cette esthétique semble reprise par certains critiques des organes des républicains opportunistes à partir de la fin des années 1870.

Une partie de la presse opportuniste nuance son soutien au groupe impressionniste au début des années 1880. Philippe Burty qui, dès 1874, encourageait les impressionnistes à s'émanciper vis-à-vis de l'administration et appréciait l'éclaircissement de leur palette sous l'effet du plein air, ne peut s'empêcher d'émettre des réserves dans son compte rendu de l'exposition de 1880. L'évocation des différents exposants est assortie de critiques concernant leur dessin et leur sérieux. Le critique de *La République française* reproche, par exemple, à Camille Pissarro sa manière de composer et sa géométrisation de l'espace devant des eaux-fortes telles que *Sous bois à l'Hermitage, Pontoise* (Figure 67, p. 515) et *Paysage en long* (Figure 68, p. 516) :

« Il appuie trop sur le côté architectural de la nature ; les plans de ses collines, de ses champs ensemencés sont comme cyclopéens. L'arbre ne lui apparaît que comme une poutre sur laquelle reverdissent quelques brindilles, efforts mensongers de la sève. Je ne sais quel souvenir de colonie de Mettray évoque en moi cette nature sans liberté »¹⁰²⁶.

Les paysages de Camille Pissarro lui semblent extrêmement fermés lui rappelant la colonie pénitentiaire pour jeunes délinquants de Mettray¹⁰²⁷. Il emploie le vocabulaire du gros œuvre évoquant notamment les gigantesques constructions cyclopéennes formées de blocs de pierre irréguliers pour montrer la façon dont l'artiste pétrifie la nature. Le champ lexical de la construction, dénonçant le manque de finesse de ses œuvres, se retrouve

1022. X., « Les Artistes indépendants », *La Liberté*, 18 mai 1886, p. 1-2.

1023. Labruyère, « Les Impressionnistes », *op. cit.*

1024. Jules Desclozeaux, « Chroniques : Les Impressionnistes », *op. cit.*

1025. Gustave Geffroy, « Salon de 1886 : VII. Hors du Salon : Les Impressionnistes », *op. cit.*

1026. Ph. Burty, « Exposition des oeuvres des artistes indépendants », *La République française*, 10 avril 1880, p. 2.

1027. Cette colonie pénitentiaire est ouverte en 1839, elle a pour objectif premier de séparer les détenus mineurs des majeurs.

également dans le compte rendu¹⁰²⁸ du *Soir*¹⁰²⁹ rallié à la République mais également de la monarchiste *Civilisation*¹⁰³⁰. Il est intéressant de noter la convergence d'un critique républicain qui s'est fait jusque-là le défenseur des impressionnistes avec ses confrères de la presse ralliée mais également de la presse monarchiste. Philippe Burty conclut son article par une ultime critique qui ne s'adresse pas à l'ensemble du groupe : « Il y a aussi, comme à Londres, chez Mme Tussaud, une « Chambre des horreurs ». Nous n'insistons pas. Cela ne prouve rien contre le principe »¹⁰³¹. Le critique ne cite pas les noms des auteurs de ces « horreurs » mais après avoir éliminé les artistes précédemment cités dans le compte rendu il ne reste guère qu'Armand Guillaumin et Paul Gauguin. Nous ne savons pas avec certitude ce que Philippe Burty reproche aux œuvres de ces deux artistes mais les comptes rendus issus des autres journaux peuvent nous apporter quelques éléments de réponse. Lors de cette exposition Paul Gauguin connaît une réception restreinte à deux critiques mais positive¹⁰³² alors que celle d'Armand Guillaumin est unanimement négative. Le critique du *Constitutionnel*¹⁰³³ reproche principalement à Armand Guillaumin d'avoir laissé ses paysages tels la *Place Valhubert, à Paris* (Figure 69, p. 516) à l'état d'ébauche : « ses « Vues de la Seine pendant le dernier hiver » sont de rapides notes de voyage ; c'est de la sténographie ; il faut les avoir prises soi-même pour qu'elles vous rappellent quelque chose. Et encore ! »¹⁰³⁴ Il est vrai que dans ce paysage la touche se fait beaucoup plus apparente, notamment dans le traitement du ciel, que dans *Les Environs de Paris* (Figure 70, p. 517), peints vers 1874, par exemple, dont le satellite de *La République française* fut pourtant le seul à proposer une critique positive en 1877. Son critique le jugeait en effet « d'un aspect très juste »¹⁰³⁵. Cette dénonciation de la facture des toiles impressionnistes par les critiques de la presse opportunistes est également mise en valeur et résumée par un chroniqueur du *Petit Journal* en 1881 :

« toujours insuffisance par impuissance : dessin nul, bonshommes laids ; couleur brutale ; paysages inimaginables ; apitoiement possible, par suite de cadres

1028. « Si ce n'était une indiscretion, je lui demanderais avec quoi il peint. Une truelle, sans doute?... C'est empâté et grenu comme s'il ajoutait du sable dans sa couleur. Ce qu'il y a de plus bizarre, c'est que ses tableaux sont ternes, malgré les teintes crues, presque sans mélange, qu'il emploie à profusion ». George Japy, « Les Impressionnistes », *op. cit.*

1029. Ce journal d'affaires est depuis 1880 inspiré par les banquiers Émile et Charles Blanchon qui l'utilisent afin de soutenir Charles de Freycinet. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 358.

1030. « M. Pissarro, dont les dessins sont généralement bien indiqués, se livre à une peinture lourde, épaisse, sans aucune transparence et sans le moindre souci de la vérité. On dirait un badigeon à la colle ». Elie de Mont., « Cinquième exposition des impressionnistes, 10, rue des Pyramides », *op. cit.*

1031. Ph. Burty, « Exposition des oeuvres des artistes indépendants », *op. cit.*

1032. Tout-Paris, « La Journée parisienne : Les Impressionnistes », *Le Gaulois*, 2 avril 1880, p. 1, Henry Trianon, « Cinquième Exposition par un groupe d'artistes indépendants (10, rue des Pyramides.) », *op. cit.*

1033. Journal bonapartiste dirigé par Charles-Eugène Gibiat à partir de 1877, *Le Constitutionnel* se rallie à la monarchie puis à la République conservatrice avec son rédacteur en chef Antoine Grenier. À la fin des années 1870, ce ralliement se poursuit sous la direction d'Athanase Cuheval-Clarigny. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 201-202.

1034. Henry Trianon, « Cinquième Exposition par un groupe d'artistes indépendants (10, rue des Pyramides.) », *op. cit.*

1035. Anonyme, « Exposition des impressionnistes : 6, rue Le Peletier ; 6 », *op. cit.*

ayant contenu glace ; obstination fâcheuse... [...] Pourquoi donc expose-t-on des tableaux dans lesquels toutes les notions du dessin, de la couleur, de la perspective, ce qui constitue l'orthographe de l'art, sont méconnues?... »¹⁰³⁶

De tels reproches qui se multiplient dans la presse opportuniste dans les années 1880 révèlent la prégnance du modèle du goût aristocratique sur celui de la bourgeoisie républicaine¹⁰³⁷ à un moment où les opportunistes, afin de se forger une image de parti gouvernemental, affichent une grande modération voire un certain conservatisme.

2.3 Des œuvres dangereuses

Les œuvres impressionnistes dont la laideur suscite la répulsion des critiques républicains modérés par leur refus trop accentué des normes artistiques classiques sont transformées au fil des articles de la presse orléaniste et opportuniste en véritables menaces. Étudiant les métaphores à l'œuvre dans les comptes rendus des expositions impressionnistes, Nicole Dubreuil-Blondin dégage deux topiques particulièrement employés par la critique pour traduire son incompréhension face aux œuvres de l'avant-garde : le sale et le malade¹⁰³⁸. Gênés par la disparition de cette surface lisse sur laquelle naissait l'illusion de la réalité au profit de la matière travaillée par le peintre, les critiques considèrent comme sale cette peinture qui affiche ses caractéristiques matérielles. Cette critique se cristallise autour des recherches du groupe impressionniste sur les effets de la lumière qui décolore les tons et dissout les formes. N'admettant pas de tels effets les critiques accusent les artistes de peindre des modèles sales. Un tel reproche est appliqué à tous les membres du groupe qui s'intéressent aux effets de la lumière sur la figure humaine. Ainsi, le critique du *Soir* assimile les marques colorées déterminées par l'éclairage sur la peau de la *Femme dans une loge* de Mary Cassatt à de la malpropreté (Figure 71, p. 517) : « La pauvre femme a les épaules d'une saleté d'*Assommoir*, derrière elle on aperçoit des loges où la dorure est remplacée par du jaune d'œuf qui a l'air de vouloir tomber sur ses épaules »¹⁰³⁹. Alors qu'Ernest d'Hervilly, dans le radical *Rappel*, vante le modelé de la chair de la jeune femme¹⁰⁴⁰, le critique du modéré *Siècle* accuse également l'artiste de dégrader l'image de son modèle en entamant la douceur de sa peau : « pourquoi donc la crépir comme un mur, et, par des empâtements intempestifs et eczémateux, lui enlever son velouté, sa délicatesse et sa fraîcheur ? »¹⁰⁴¹ Alors que la plupart de journalistes radicaux s'intéressent au travail des impressionnistes sur les reflets de la lumière, à partir de la fin des années 1870, les

1036. Anonyme, « Nouvelles artistiques : Les Impressionnistes », *Le Petit Journal*, 4 avril 1881, p. 2.

1037. Adeline Daumard note l'existence de tels transferts au sein des élites : « des couches sociales nouvelles ont repris à leur compte des notions que des groupes mieux posés dans la société avaient défendues au cours des générations précédentes ». Adeline Daumard, *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France*, *op. cit.*, p. 242.

1038. Nicole Dubreuil-Blondin, « Les Métaphores de la critique d'art : le « sale » et le « malade » à l'époque de l'impressionnisme », *op. cit.*

1039. Anonyme, « Exposition des impressionnistes », *op. cit.*

1040. « Il y a là un modelé de chair par reflets qui est la révélation d'un talent très particulier ». Ernest d'Hervilly, « Exposition des impressionnistes », *op. cit.*

1041. Henry Havard, « L'Exposition des artistes indépendants », *Le Siècle*, 27 avril 1879, p. 3.

critiques du centre réagissent violemment à ce qu'ils perçoivent comme une dégradation de la figure humaine. De sale cette figure devient malade, sa peau est comme rongée. Nicole Dubreuil-Blondin inscrit ces métaphores dans le contexte hygiéniste du XIX^{ème} siècle. La propreté et la santé deviennent, pour la bourgeoisie, synonyme de bonne morale ; par opposition la saleté et la maladie sont associées au prolétariat et à la remise en cause de l'ordre établi¹⁰⁴². Les œuvres impressionnistes sont le lieu de la maladie et de l'anomalie anatomique. Ainsi le dramaturge Henry Trianon voit dans *L'Enfant de profil* de Berthe Morisot le visage d'un enfant cancéreux (Figure 72, p. 517) :

« Le galbe en est précis ; les principaux reliefs du crâne y sont bien accusés ; le ton et l'aspect des cheveux sont justes ; mais le reste, l'œil, le nez, la bouche, sont indiqués tellement à la diable qu'ils donnent presque l'idée d'une affection cancéreuse. On se détourne avec répugnance »¹⁰⁴³.

André Michel¹⁰⁴⁴, critique au républicain mais conservateur *Parlement*¹⁰⁴⁵, est également pris de pitié à la vue de cet enfant qui fait partie de ces « pauvres créatures malades sans consistance, presque sans forme, qui semblent nées pour souffrir »¹⁰⁴⁶. L'esthétique impressionniste appliquée au corps humain met mal à l'aise les critiques de la presse modérée qui y voient l'image d'un corps en décadence. Aux topiques du sale et de la maladie il conviendrait d'ajouter celui de la putréfaction qui contamine de nombreux comptes rendus. Le spectacle des zébrures colorées provoquées par un jeu d'ombre sur la peau d'un modèle rendu inexpressif dans le *Torse de femme au soleil* de Pierre-Auguste Renoir (Figure 73, p. 518) choque particulièrement les critiques conservateurs qui, à l'instar d'Albert Wolff, ont l'impression d'assister à la découverte d'un cadavre : « Essayez donc d'expliquer à M. Renoir que le torse d'une femme n'est pas un amas de chairs en décomposition avec des taches vertes violacées qui dénotent l'état de complète putréfaction dans un cadavre ! »¹⁰⁴⁷ Il est intéressant de noter que cette toile dans laquelle Pierre-Auguste Renoir déshumanise pratiquement son modèle au profit de l'étude des effets de la lumière est saluée pour sa « superbe couleur »¹⁰⁴⁸ au cœur de l'ordre moral par les critiques de la gauche républicaine, futurs républicains opportunistes, alors dans l'opposition. Les mêmes recherches des effets de la lumière sur la peau du modèle de Mary Cassatt sont pourtant jugées « du plus mauvais goût » par le même journal trois ans plus tard alors que la situation politique a évolué. Le soutien apporté à l'esthétique impressionniste par les critiques

1042. Nicole Dubreuil-Blondin, « Les Métaphores de la critique d'art : le « sale » et le « malade » à l'époque de l'impressionnisme », *op. cit.*, p. 111.

1043. Henry Trianon, « Sixième Exposition de peinture par un groupe d'artistes : 35, boulevard des Capucines », *op. cit.*

1044. Voir dictionnaire (annexe B, p. 634).

1045. *Le Parlement* est lancé en octobre 1879 par l'ancien président du conseil Jules Dufaure, Camille de Montalivet et le député Alexandre Ribot comme organe des républicains conservateurs. Ce titre ne touche cependant qu'un public restreint. En 1884 il est absorbé par *Le Journal des Débats*. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 351.

1046. André Michel, « Exposition des artistes indépendants », *Le Parlement*, 5 avril 1881, p. 3.

1047. Albert Wolff, « Le Calendrier parisien », *op. cit.*

1048. Alex. Pothey, « Chronique », *op. cit.*

républicains semble, dans une certaine mesure, conditionné par la position que leur groupe occupe sur la scène politique, selon qu'ils fassent figure d'opposition ou bien de garant de l'ordre. L'assimilation des personnages peuplant les toiles impressionnistes à des cadavres devient un lieu commun de la critique. Visitant l'exposition impressionniste de 1877, Un domino se croit dans une morgue¹⁰⁴⁹. Selon Jean de Nivelles, Victor Vignon qui participe à l'exposition du groupe de 1882, n'est qu'un « criminel »¹⁰⁵⁰ qui martyrise et écartèle ses modèles sur le papier. Les artistes sont jugés coupables de placer devant les yeux du public de telles visions de corps en putréfaction, leur imposant d'affronter cette image de la décadence.

2.3.1 La contamination de l'art

La critique émanant de la presse opportuniste ne limite pas le topique de la maladie aux personnages des toiles impressionnistes. Les artistes du groupe deviennent également contagieux, risquant de contaminer la scène artistique. La critique de *La Presse*, Camille Delaville constate en 1880 la longévité de l'impressionnisme devenu « école » en dépit d'une esthétique qui lui est désagréable. Elle s'inquiète alors de l'attraction que ce mouvement exerce sur les jeunes artistes et conclut son article en suspectant une contagion dommageable pour l'art :

« Autour de leurs tréteaux, cette carrière d'espateurs sera de plus en plus suivie, et, la contagion s'en mêlant, nous nous habituerons à voir les chênes représentés les racines en l'air, et même à regarder des toiles où, comme dans des kaléidoscopes, se verront des taches de toutes les couleurs, au hasard du pinceau »¹⁰⁵¹.

Son recours au champ lexical de la maladie rappelle les craintes d'une épidémie impressionniste qui se manifestaient dans les salons de Louis de Fourcaud¹⁰⁵². Le critique monarchiste dénonçait en 1877 la « pulmonie de l'impressionnisme »¹⁰⁵³ veillant Jules Bastien-Lepage et affirmait vouloir protéger Ernest Duez « près d'être dévoré par la chimère impressionniste »¹⁰⁵⁴.

À partir des années 1880, remarquant l'influence de l'impressionnisme au Salon, certains critiques de la presse opportuniste présentent l'esthétique du mouvement comme s'accommodant mal à l'idéal républicain. Le critique de l'organe des républicains opportunistes, Paul Mantz¹⁰⁵⁵, s'indigne face au nombre d'artistes élevant la laideur au rang d'idéal au Salon de 1881 : « le Salon qui s'achève a révélé un danger. Beaucoup de jeunes

1049. Un Domino, « Echos de Paris », *Le Gaulois*, 26 avril 1877, p. 2.

1050. Jean de Nivelles, « Les Peintres indépendants », *Le Soleil*, 4 mars 1882, p. 1-2.

1051. Camille Delaville, « Chronique parisienne : Débauche de peinture », *op. cit.*

1052. Voir dictionnaire (annexe B, p. 601).

1053. Fourcaud, « Le Salon du Gaulois », *Le Gaulois*, 29 mai 1877, p. 1-2.

1054. Fourcaud, « Le Salon du « Gaulois » : Les Fantaisistes », *Le Gaulois*, 25 juin 1878, p. 1-2.

1055. Voir dictionnaire (annexe B, p. 630).

peintres croient à la laideur qui n'est pas une émotion. Là est le péril »¹⁰⁵⁶. Face au développement d'une telle esthétique, le directeur de l'administration des Beaux-Arts incrimine le groupe impressionniste. En effet, deux mois avant la parution de ce salon, Paul Mantz rendait compte de la sixième exposition du groupe et accordait une large place à la description de la *Petite danseuse de quatorze ans* d'Edgar Degas (Figure 53, p. 509) présentée comme « un idéal de laideur »¹⁰⁵⁷. Bien que notant la finesse de l'observation de l'artiste, la justesse dans le rendu du mouvement de la jeune fille et la dimension morale d'une telle œuvre, le critique est gêné par son exécution :

« Il n'est pas essentiel qu'une figure de cire ait la netteté reluisante et rosé des poupées qui tournent aux vitrines des coiffeurs ; mais puisque le naturalisme est ici la loi suprême, il est rationnel que les formes se revêtent de colorations exactes. [...] Les maculatures, les taches, les scories que M. Degas a inscrites sur les chairs de cette infortunée sont vraiment horribles à voir, et elles sont en contradiction avec les principes de l'école comme avec l'effet optique à produire, puisqu'elles aboutissent à une illusion diminuée »¹⁰⁵⁸.

Edgar Degas ne paraît retenir du naturalisme qu'une laideur exacerbée. Or la gêne du critique face aux œuvres relevant de l'esthétique naturaliste semble amplifiée par l'attitude des critiques républicains qui la défendent au nom du libéralisme :

« Il y a au Salon le département des horreurs. [...] nous constaterons seulement que, lorsque le public aperçoit dans la sculpture l'invasion de la laideur et de la platitude, il éprouve un sentiment de révolte qui fait honneur à son instinct [...]. Dans le tableau, la vulgarité n'éveille pas une répulsion aussi nettement avouée : on la décore du nom de naturalisme, et on la laisse passer, parce qu'il faut être libéral et fraternel, et parce que tout a droit de cité dans l'art, même l'indigence »¹⁰⁵⁹.

La survivance de l'esthétique aristocratique est sensible lorsque le critique déplore que la République accepte une telle laideur qui passe pour son expression artistique. Paul Mantz met alors en garde contre l'abandon de la beauté en art, qui ne doit pas disparaître avec l'Ancien Régime et dont la République a, au contraire, besoin pour s'imposer auprès de tous :

« Nous avons vaillamment mis à mort le monstre académique ; le poncif agonise, l'idéal bête n'est plus de ce monde. Mais n'abusons pas de notre victoire. [...] Dans les démocraties, la beauté reste, avec la justice, la loi suprême, et

1056. Paul Mantz, « Le Salon VII », *Le Temps*, 19 juin 1881, p. 1-2.

1057. Paul Mantz, « Exposition des oeuvres des artistes indépendants », *Le Temps*, 23 avril 1881, p. 3.

1058. *Ibid.*

1059. Paul Mantz, « Le Salon VII », *op. cit.*

l'art est bien peu de choses quand l'âme n'y met pas une pensée, quand la poésie n'y met pas un rêve »¹⁰⁶⁰.

Le critique considère cet idéal de laideur comme un contre-coup de la lutte contre l'académisme en tant que garant de la tradition. Cette lutte, les républicains l'ont embrassée, les impressionnistes y ont participé et ont été encouragés par *Le Temps* mais en 1881 le Salon est perçu comme républicain à l'instar de la République. Le temps des luttes est passé, l'art doit ainsi se modérer avec la République afin de proposer un idéal conforme au régime. Dès 1879, la mort du Prince impérial conforte, en effet, les républicains de gouvernement dans leur volonté d'apaisement :

« La République, libre de ses allures, n'a plus à compter qu'avec elle-même. Elle peut se montrer d'autant plus modérée qu'elle se trouve maintenant plus invulnérable. La disparition du parti bonapartiste dans le pays a pour conséquence nécessaire l'apaisement des esprits. La nation, n'ayant plus à craindre d'être arrêtée dans sa marche par des tentatives aventureuses, peut se défendre de toute impatience, de toute colère, et c'est en cela que la mort de l'héritier de Napoléon III a la portée d'un événement national »¹⁰⁶¹.

2.3.2 Un danger pour la société ?

À partir de la fin des années 1870, certains critiques officiant dans la presse républicaine modérée dénoncent l'esthétique impressionniste comme contraire à l'idéal républicain. Le successeur de Jules Castagnary au *Siècle*, Henry Havard¹⁰⁶², de retour de Belgique en 1879 après avoir été amnistié, affirme son incompréhension de ce mouvement qu'il justifie en termes politiques. Certes, ce mouvement artistique a aidé les peintres à lutter contre l'académisme et « à se dépouiller de certaines conventions, à briser avec des traditions surannées »¹⁰⁶³. Toutefois, Henry Havard remarque, à l'instar de Paul Mantz, que l'affirmation de leur indépendance n'est plus nécessaire depuis que l'organisation et la gestion du Salon a été remise aux artistes :

« Les artistes sont les maîtres. L'indépendance règne partout. Pourquoi dès lors se tenir à l'écart ? Pourquoi frapper d'une sorte de suspicion anticipée des collègues, des confrères, des camarades, qui peuvent se tromper assurément, mais qu'on n'a pas encore vus à l'œuvre ? [...] Constituent-ils dans le domaine de l'art une petite Église, une chapelle, un couvent ? »¹⁰⁶⁴

1060. Paul Mantz, « Le Salon VII », *op. cit.*

1061. Anonyme, « Paris, 20 juin : Bulletin du jour », *Le Temps*, 21 juin 1879, p. 1.

1062. Voir dictionnaire (annexe B, p. 620).

1063. Henry Havard, « La Peinture indépendante : Huitième exposition des impressionnistes », *Le Siècle*, 17 mai 1886, p. 2-3.

1064. Henry Havard, « L'Exposition des artistes indépendants », *Le Siècle*, 3 avril 1881, p. 2.

Une telle volonté de se marginaliser lui paraît sectaire et hautement suspecte en République. En outre, le critique républicain qui reprochait à Mary Cassatt son atteinte à la douceur de la peau féminine¹⁰⁶⁵ se trouve décontenancé par ces ébauches aux « tons faux, criards, discordants »¹⁰⁶⁶. Alors que son prédécesseur encourageait la représentation de la vie moderne par les artistes de la nouvelle peinture¹⁰⁶⁷, Henry Havard condamne les œuvres des impressionnistes qui s'opposent en tout point à l'esthétique néo-classique qu'il défend comme un acte patriotique et républicain :

« Français, j'aime la clarté, la précision, la franchise, qui sont les qualités de notre nation, je ne puis oublier en outre qu'une des sources de la richesse de notre pays réside dans ces arts délicats qui ont la forme pour point de départ et pour but l'élégance. Républicain, j'aime l'Antiquité dans sa philosophie, dans ses lettres et dans ses arts. Je l'aime à cause de sa simplicité, de sa pureté, de sa logique, qui sont précisément l'objectif vers lequel tend l'esprit contemporain »¹⁰⁶⁸.

John Hutton note que la prédilection de certains républicains français pour l'esthétique néo-classique vient de sa célébration de la Grèce et de la Rome républicaine présentées comme les sources antiques de la République¹⁰⁶⁹. L'esthétique impressionniste ne semble pas seulement étrangère à l'idéal républicain, elle devient également menaçante, le critique concluant ainsi son compte rendu :

« Peut-être y a-t-il un daltonisme pour la forme, comme il y en a un pour les couleurs ; et ce pourrait bien être là l'origine de l'*Impressionnisme*. En tout cas il me semble bien imprudent de crier [comme] certains chefs de l'école naturaliste : « Périssent la République et la France plutôt que la librairie Charpentier »¹⁰⁷¹ »¹⁰⁷².

Alors que les républicains modérés revendiquent la simplicité et la clarté, l'impressionnisme est assimilé au flou, à l'inconsistance. Pour les chroniqueurs de l'organe des républicains opportunistes il devient même synonyme d'obscurantisme lorsqu'il est convoqué dans une chronique économique vantant le souci du gouvernement républicain de développer les statistiques :

« Le goût des choses exactes, des renseignements précis, le dédain de l'à-peu-près, font des progrès sensibles. Ce n'est pas en finances que l'école impres-

1065. Henry Havard, « L'Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

1066. Henry Havard, « La Peinture indépendante : Huitième exposition des impressionnistes », *op. cit.*

1067. Castagnary, « Salon de 1875 : Cinquième article », *op. cit.*

1068. Henry Havard, « L'Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

1069. John Gary Hutton, *Neo-impressionism and the search for solid ground*, *op. cit.*, p. 31.

1071. Georges Charpentier est l'éditeur notamment d'Émile Zola, de Guy de Maupassant et de Joris-Karl Huysmans.

1072. Henry Havard, « L'Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

sionniste aurait du succès. [...] Le gouvernement, on lui rendra cette justice, encourage, par tous les moyens en son pouvoir, cette tendance du public à se rendre de mieux en mieux compte de ses affaires, nous voulons dire celles de l'État »¹⁰⁷³.

Ne représentant plus le progrès, primordial pour la bourgeoisie qui entend façonner son avenir¹⁰⁷⁴, mais au contraire son ennemi, l'impressionnisme est perçu par ces critiques comme un danger pour la République opportuniste.

Les impressionnistes sont rapprochés par certains critiques républicains modérés de l'extrême gauche socialiste alors en pleine réorganisation. Le critique du *XIX^{ème} siècle*, Henry Fouquier¹⁰⁷⁵, ne comprenant pas l'esthétique impressionniste se détourne devant les danseuses « verdâtres » d'Edgar Degas « qui donnent assez l'impression de ce que peut être une expérience d'électricité sur des cadavres »¹⁰⁷⁶. Usant du topos de la putréfaction, sa gêne est perceptible face aux œuvres d'artistes qu'il considère comme à l'avant-garde : « ainsi qu'on voit les francs-tireurs audacieux précéder le corps d'armée régulière, les « artistes indépendants » ouvrent leurs expositions particulières et tâchent d'attirer l'attention de la foule »¹⁰⁷⁷. Cette appellation relevant l'audace des impressionnistes est, sous la plume de cet ancien secrétaire général de la préfecture des Bouches-du-Rhône, péjorative. Rendant compte de la quatrième exposition du groupe en 1879, le critique remarque que certains exposants n'ont rien d'impressionniste dans leur manière. Il présente alors Félix Bracquemond, Adolphe-Félix Cals et Albert Lebourg comme des traîtres à l'avant-garde qui, dès qu'ils le pourront, réintégreront le Salon. Dénonçant l'intrusion de ces artistes jugés raisonnables, il prend tout de même soin de les comparer à un ancien communal : « Ces révoltés ont tendance à devenir des constitutionnels. Ils feront comme M. Elysée Reclus ; l'éloge de l'intransigeance à la bouche, ils accepteront de l'acheteur bourgeois une grâce humiliante »¹⁰⁷⁸. Henry Fouquier peint le militant socialiste et communal condamné à dix années de bannissement¹⁰⁷⁹ comme un traître car amnistié en 1879¹⁰⁸⁰. La référence n'est guère innocente, Henry Fouquier ne porte pas dans son cœur les communaux qu'il a combattus à Marseille en tant que préfet par intérim des Bouches-du-Rhône. Le critique rapproche les impressionnistes des socialistes car ils représentent un retour à la barbarie :

« On me dit, d'ailleurs, que parmi les impressionnistes, il s'en trouve de sé-

1073. Anonyme, « Sans titre », *Le Temps*, 6 août 1879, p. 1.

1074. Adeline Daumard, *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France*, *op. cit.*, p. 254.

1075. Voir dictionnaire (annexe B, p. 600).

1076. Henry Fouquier, « Chronique », *op. cit.*

1077. Henri Fouquier, « Chronique », *Le XIX^{ème} siècle*, 10 avril 1880, p. 2.

1078. Henry Fouquier, « Chronique », *op. cit.*

1079. Condamné à la déportation le 15 novembre 1871, sa peine a été commuée en dix années de bannissement le 3 février 1872. Jean Maitron (dir.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français. Troisième partie : 1871-1914 : de la Commune à la Grande Guerre*, Paris, Les Editions ouvrières, 1975, p. 17-19.

1080. Il avait refusé, jusqu'en 1879, de signer tout recours en grâce. *ibid.*

rieux, de convaincus, de graves, qui s'imaginent renouveler l'art en retournant aux sources pures de la barbarie et de l'ignorance, et qui pensent que le dernier mot de la civilisation, c'est d'arriver à égaler l'art des sauvages. Alors, mes réflexions prennent un autre cours. Je passe de l'art à la politique, et, moins gai que tantôt en face des cyanosés caillebotté [sic], je ne puis m'empêcher de songer à cette maladie de notre époque qui pousse vers les extrêmes et, transformant les impuissants en inventeurs, multiplie autour de nous tant d'impressionnistes de tout genre ! »¹⁰⁸¹

Le critique perçoit les tons, cadrages, inspirés par l'art populaire et l'art considéré comme sauvage, employés par les artistes dans des œuvres qu'il considère comme des ébauches ou des caricatures extrêmement laides, comme une volonté de revenir à une vision originelle. Henry Fouquier est le seul critique républicain de notre corpus à craindre dans l'intérêt des impressionnistes pour les civilisations extra-européennes, à l'instar des critiques légitimistes, une inversion des valeurs au profit d'un art « sauvage »¹⁰⁸². Une telle influence de l'art primitif lui semble une abdication de la pensée. Alors que la presse légitimiste voit dans l'art impressionniste la mise à mort de la civilisation catholique au moment des lois de laïcisation de l'école, le critique républicain modéré dénonce le développement des idées de l'extrême gauche. Les républicains opportunistes condamnent en effet les théories collectivistes qui se développent lors des congrès ouvriers tel celui du Havre en 1880 qui voit les révolutionnaires s'opposer aux réformateurs¹⁰⁸³. Or, les républicains opportunistes dénoncent ces théories comme primitives. À l'occasion de la scission entre les partisans de Jules Guesde et de Paul Brousse au congrès de Saint-Étienne en septembre 1882, les chroniqueurs de l'organe des républicains opportunistes affirment l'archaïsme des socialistes par l'emploi de l'isotopie chrétienne :

« l'hérésie est un mal inhérent à la nature humaine ; elle a éclaté dans l'Église nouvelle avec d'autant plus de violence que l'intolérance y était plus générale. Les amis de MM. Malon et Chabert, aidés de quelques autres groupes, ont condamné solennellement et retranché de leur communion M. Guesde et les siens, comme hérétiques, rebelles incorrigibles et relaps impénitents. On retrouvera plus loin, dans les colonnes du journal, les considérants de cette excommunication majeure, qui rappellent pour le fond et pour la forme les sentences ecclésiastiques du moyen-âge »¹⁰⁸⁴.

Certains républicains modérés voient ainsi dans l'esthétique impressionniste l'expression d'un retour à la barbarie vers laquelle les socialistes tentent également d'entraîner les ou-

1081. Henry Fouquier, « Chronique », *op. cit.*

1082. Voir *infra* Le cosmopolitisme de la République à travers l'impressionnisme (p. 63).

1083. Anonyme, « Sans titre », *op. cit.*

1084. Anonyme, « Sans titre », *Le Temps*, 28 septembre 1882, p. 1.

vriers. Le dramaturge Charles Flor s'inquiétant des « têtes cadavéreuses et torturées »¹⁰⁸⁵ des portraits (Figure 74, p. 518) présentés par Gustave Caillebotte lors de la cinquième exposition du groupe impressionniste, considère ces artistes comme une épidémie détruisant l'art au même titre que les communards qui ont plongé la France dans une guerre civile : « l'impressionnisme n'est, dans le domaine des choses artistiques, que ce qu'a été la Commune dans l'ordre politique, c'est-à-dire quelque chose d'à peine préférable au choléra et à la [g]ale »¹⁰⁸⁶.

3 La déception impressionniste

3.1 La perception du groupe à la fin des années 1870

Ayant à peine accepté l'appellation d'impressionnistes, les artistes de la nouvelle peinture semblent déjà prêts à rejoindre le Salon selon les critiques de la presse du centre. Dès la troisième exposition du groupe le critique du *Petit moniteur universel*¹⁰⁸⁷ considère que les impressionnistes se modèrent : « Nous savons bien qu'il faut s'attendre à tout. Mais nous n'en avons pas moins été surpris en constatant que messieurs les impressionnistes ont mis de l'eau dans leur vin. La gaieté française y perd quelque peu, c'est un fait, mais l'art y gagne beaucoup »¹⁰⁸⁸. La présence d'artistes tels que Adolphe-Félix Cals, Ludovic Piette, Stanislas-Henri Rouart et Charles Tillot lui donne en effet l'impression que le groupe amorce un retour vers un art plus respectueux des conventions artistiques¹⁰⁸⁹. Il croit ainsi distinguer leur influence bénéfique dans les *Portraits à la campagne* de Gustave Caillebotte (Figure 75, p. 519) qui « cotoie la perfection » : « c'est là de la véritable impression, et de la bonne »¹⁰⁹⁰. Cette toile apparaît également « infiniment plus vraie »¹⁰⁹¹ que son *Pont de l'Europe* (Figure 76, p. 519) au critique du *Moniteur universel*¹⁰⁹² par sa composition plus classique, par son rendu de la lumière plus traditionnel ainsi que par le traitement plus détaillé des figures et des toilettes qui semblent éloigner le peintre de l'impressionnisme. Il est intéressant de comparer cette lecture par un journal du centre

1085. Charles Flor, « Les Ateliers de Paris : Les Impressionnistes », *Le National*, 16 avril 1880, p. 2.

1086. *Ibid.*

1087. Paul Dalloz édite, à partir de la fin des années 1860, en complément du *Moniteur universel* une feuille à cinq centimes qui reprend en partie sa composition. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 191.

1088. C. D., « L'Exposition des impressionnistes », *Le Petit moniteur universel*, 8 avril 1877, p. 2.

1089. Adolphe-Félix Cals et Stanislas-Henri Rouart, accompagnés par Ludovic-Napoléon Lepic et Auguste Ottin étaient également présents lors de l'exposition de 1876 néanmoins, dans son compte rendu succinct l'attention du critique du *Petit moniteur universel* semblait uniquement tournée vers la facture ébauchée et les couleurs crues des toiles exposées par Pierre-Auguste Renoir et Claude Monet. Anonyme, « Courrier de Paris : l'école des Batignolles », *Le Petit moniteur universel*, 1^{er} avril 1876, p. 3.

1090. C. D., « L'Exposition des impressionnistes », *op. cit.*

1091. Anonyme [Georges Lafenestre], « Le jour et la nuit », *Le Moniteur universel*, 8 avril 1877, p. 2.

1092. Fondé en 1789 par l'éditeur Charles-Joseph Panckoucke sous le titre de *Gazette nationale ou Moniteur universel*, le journal est racheté dans les années 1860 par Paul Dalloz qui le met au service des intérêts du centre droit dans les années 1870. Inspiré par le duc Louis Decazes *Le Moniteur universel* est très réservé à l'égard de la tentative de restauration monarchique, favorable au septennat et aux lois constitutionnelles. Ce journal de faible audience accorde son soutien au ministère Dufaure dans lequel Louis Decazes occupe le portefeuille des affaires étrangères et appelle au ralliement à la République dès l'automne 1877. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 191.

droit avec celle qu'en fait le critique du radical *Homme libre*. Alors que Jacques loue la vérité de la composition du *Pont de l'Europe* dans laquelle la figure de l'ouvrier joue un rôle d'équilibre primordial, il regrette la facture trop lisse des *Portraits à la campagne* qu'il juge sans doute trop conforme à l'image qu'il se fait de l'idéal bourgeois : « toute une famille, mère, fille, grand'mère, amie, cousant ou tapissant honnêtement auprès du pavillon blanc, dont les fenêtres entr'ouvertes envoient des bouffées de parfums bourgeois, sont d'un achevé qui m'effraie légèrement »¹⁰⁹³. Alors que l'organe radical salue la modernité de la composition et de la facture des toiles impressionnistes, le journal du centre droit encourage les artistes à revenir à des œuvres plus en accord avec les conventions académiques. Le critique du *Petit moniteur universel* a conscience qu'une telle évolution signifie la fin de l'impressionnisme : « il faut bien le dire, l'impressionnisme s'en va. Parmi les quatorze peintres qui ont exposé cette année, il y en a cinq ou six qui vont évidemment passer à l'ennemi »¹⁰⁹⁴.

Les critiques de la presse républicaine modérée commentent à partir de 1879 la mort de l'impressionnisme et la dispersion du groupe. Le critique de *La France*, Marius Vachon, qui, en 1876, décourageait son lecteur de se rendre à la deuxième exposition du groupe¹⁰⁹⁵ et présentait sa troisième exposition comme un véritable cirque¹⁰⁹⁶, affirme en 1879 que « les impressionnistes deviennent sérieux et ont fait des progrès [...]. Leur manière se dégage peu à peu des excentricités, des parti-pris [sic] qui leur ont valu une réputation de fort mauvais aloi et bien exagérée »¹⁰⁹⁷. S'il ne mentionne aucune des œuvres exposées lors de cette quatrième exposition, le critique de l'organe de la gauche républicaine note l'absence des membres du groupe dont la manière choque le plus le public et la critique et transformaient, selon lui, l'exposition de 1877 en carnaval tels Paul Cézanne, Armand Guillaumin, Paul Gauguin qui n'expose qu'une sculpture qui n'attire pas l'attention de la critique, Berthe Morisot et Alfred Sisley. Ne restent du groupe initial que Gustave Caillebotte, Camille Pissarro, Claude Monet, Adolphe-Félix Cals, Félix Bracquemond et Stanislas-Henri Rouart rejoints par Mary Cassatt. Marius Vachon propose ainsi le compte rendu apaisé d'une exposition débarrassée de ses productions les plus contraires aux conventions artistiques. Ces dernières sont par ailleurs excusées par le critique comme des témoignages de recherches et d'inexpérience. Le critique semble avoir également remarqué le départ de Pierre-Auguste Renoir pour le Salon lorsqu'il encourage les derniers impressionnistes à rejoindre l'exposition officielle. Présentant *Madame Georges Charpentier et ses enfants* (Figure 77, p. 520) et *Jeanne Samary* (Figure 78, p. 520), Pierre-Auguste Renoir est, en effet, bien accueilli au Salon par la presse républicaine modérée à l'instar du *Temps* qui le décrit comme « un impressionniste qui, sachant

1093. Jacques, « Menus propos : Exposition impressionniste », *op. cit.*

1094. C. D., « L'Exposition des impressionnistes », *op. cit.*

1095. « Un groupe de peintres qui, dans leur manie du grotesque, se sont affublés du nom barbare d'*impressionnistes*, ont organisé, dans les galeries de M. Durand-Ruel, une exposition que nous n'engageons point à aller voir. Ce serait perdre son temps bien désagréablement ». Anonyme [Marius Vachon], « Carnet de la journée », *op. cit.*

1096. Anonyme [Marius Vachon], « Carnet de la journée : l'Exposition des impressionnistes », *op. cit.*

1097. Marius Vachon, « L'Exposition des "indépendants" », *La France*, 14 avril 1879, p. 2.

peindre et dessiner, ne rougit pas de franchir le seuil du salon et fausse ainsi compagnie à ses anciens émules »¹⁰⁹⁸. Marius Vachon annonce alors gaiement la mort de l'impressionnisme qui apportera au Salon quelques artistes talentueux : « L'impressionnisme aura donc vécu ; il en est aujourd'hui, pour ainsi dire, à la période où la chrysalide devient papillon ; demain tous ses adeptes se sépareront et prendront leur envol ; les Champs-Élysées en recueilleront plus d'un sans doute »¹⁰⁹⁹. Cette mort lui semble confirmée par le départ de Claude Monet en 1880 qui rejoint Pierre-Auguste Renoir au Salon :

« Il ne reste plus sur ce mont Aventin d'un nouveau genre que les aspirants martyrs. Les martyrs de l'impressionnisme sont aujourd'hui MM. Caillebotte, Pissaro [sic], Polyucte et Sévère, et Mmes Marie Casati [sic] et Berthe Morizot [sic], Pauline et Laonice. MM. Manet, Monnet [sic], Renoir ont abjuré et exposent aujourd'hui au Salon. Les purs eux-mêmes trahissent et ouvrent les portes de la petite chapelle aux profanes, aux ennemis »¹¹⁰⁰.

Marius Vachon présente la dispersion du groupe comme un schisme religieux, les artistes talentueux revenant à la raison et demandant leur réintégration au Salon, ce qui leur vaut le mépris d'Edgar Degas, alors que les artistes jugés « fanatiques »¹¹⁰¹ par le critique de *L'Estafette*¹¹⁰², s'éloignent de l'impressionnisme en remplaçant les transfuges par des artistes réalistes qui n'embrassent pas l'esthétique du groupe. Edgar Degas introduit en effet ses amis Jean-Louis Forain, Jean-François Raffaëlli, Federico Zandomenighi qui sont, comme lui, des dessinateurs partisans d'un réalisme moderne qui contraste avec les « brutalités violentes »¹¹⁰³ de Gustave Caillebotte, Camille Pissarro et Armand Guillaumin selon Marius Vachon. C'est, pour lui, après les défections des peintres les plus talentueux, l'introduction d'artistes qui n'adoptent ni la touche, ni la palette impressionnistes, qui, accentuant par comparaison la facture ébauchée des membres initiaux du groupe, condamne l'esthétique impressionniste. André Michel livre, dans *Le Parlement*, une analyse similaire à partir de 1880¹¹⁰⁴. Lors de l'exposition de 1881, qui s'ouvre sans Pierre-Auguste Renoir, Claude Monet, Alfred Sisley, Gustave Caillebotte et Paul Cézanne, la division entre réalistes et impressionnistes grandit. Le critique de l'organe des républicains conservateurs distingue un certain « progrès » chez les derniers impressionnistes qu'il encourage à suivre l'exemple des réalistes introduits par Edgar Degas :

1098. Anonyme, « Chronique : Première promenade au Salon », *Le Temps*, 11 mai 1879, p. 2.

1099. Marius Vachon, « L'Exposition des "indépendants" », *op. cit.*

1100. Marius Vachon, « Les Artistes indépendants », *La France*, 3 avril 1880, p. 2.

1101. A. Hustin, « L'Exposition des peintres indépendants », *op. cit.*

1102. Fondée en 1876 par Hippolyte Villemessant comme journal conservateur modéré, *L'Estafette* est reprise dès juillet 1876 par Léonce Détroyat qui soutient Patrice de Mac Mahon avant de se rallier à la République. À partir de l'automne 1877 ce journal du soir reconnaît la République afin de se rapprocher des milieux d'affaires républicains. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 203.

1103. Marius Vachon, « Les Artistes indépendants », *op. cit.*

1104. André Michel, « Les Impressionnistes et M. de Nittis », *Le Parlement*, 9 avril 1880, p. 3.

« ceux qui sont restés s'amendent ; – qu'ils me pardonnent, si je les offense. Si l'aspect de la première salle ne vous a pas mis en fuite et vous pénétrez [sic] jusqu'aux derniers salons, vous trouverez dans cette exposition beaucoup de choses intéressantes, quelque-unes même très fines »¹¹⁰⁵.

À côté du *Boulevard de Clichy, effet de soleil d'hiver* peint en 1880 (Figure 79, p. 521) qui épouvante la critique, Camille Pissarro propose une série de gouaches telles *La Récolte des pommes de terre*¹¹⁰⁶ dont la facture séduit André Michel : « d'une note juste : les *Moissons*¹¹⁰⁸, par exemple, d'une couleur blonde, tranquille et finie. Est-ce une concession à quelque philistin acheteur ! ou bien M. Pissarro [sic] portait-il ce jour-là une paire de lunettes qui corrigeait l'habituelle affection de sa rétine ? »¹¹⁰⁹ Réactivant le topique de la maladie ophtalmique afin d'expliquer les toiles impressionnistes comme le *Boulevard de Clichy, effet de soleil d'hiver*, le critique constate dans les gouaches de Camille Pissarro une palette et une facture plus traditionnelles, celle que le peintre adopterait, selon lui, s'il abandonnait l'impressionnisme. À l'instar du critique du *Petit moniteur universel*, André Michel pense que sous l'influence des réalistes proches d'Edgar Degas, les impressionnistes perfectionneront leur dessin et proposeront des toiles rendant compte d'un travail plus minutieux et consciencieux, plus conforme à l'idéal bourgeois :

« M. Raffaëlli est un maître fécond, serré, nerveux, qui dédaigne l'improvisation. Nous voudrions décider Mlle Mary Cassat [sic] à étudier de près son œuvre. Elle est en grand progrès pourtant, et deux de ses toiles, l'*Automne* (Figure 80, p. 521) et le *Jardin* (Figure 81, p. 522), méritent des éloges »¹¹¹⁰.

Après avoir encouragé les impressionnistes dans leur émancipation vis-à-vis de l'administration jugée liberticide pendant les années 1870, Philippe Burty nuance son soutien à partir de 1879. Considérant leur démarche couronnée de succès il se permet, à l'égard des œuvres, quelques critiques qu'il avait jusqu'à présent tues :

« Nous avons loyalement prêté notre concours à ce groupe, à ses débuts, parce que nous jugions utile de savoir ce qu'il arriverait à produire lorsqu'il aurait jeté ses gourmes, et par ce que, dans ce qu'il donnait même d'extravagant, il y avait une réaction utile et légitime contre la peinture niaise et pédante qui a trop longtemps conduit aux honneurs publics et aux commandes fructueuses. Aujourd'hui l'expérience est close et l'on peut juger avec plus de sévérité »¹¹¹¹.

1105. André Michel, « Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

1106. La localisation de cette gouache est inconnue.

1108. Cette gouache n'a pas été identifiée.

1109. *Ibid.*

1110. *Ibid.*

1111. B. Ph. [Philippe Burty], « L'Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

En effet, la lecture de ses comptes rendus parus dans l'organe de l'union républicaine ne révèle aucun reproche à l'encontre des productions impressionnistes avant celui de 1877 où il enjoignait simplement les paysagistes du groupe à peindre avec plus de minutie la nature afin de traduire sa force¹¹¹². Ce n'est qu'à partir de 1879 que le critique reconnaît avoir été, par le passé, gêné par la palette et la facture des toiles des impressionnistes absents de la quatrième exposition du groupe : « On n'y verra ni Mlle Berthe Morizot [sic], ni MM. Sisley et Renoir. Les excentricités qui faisaient s'esclaffer la foule et bondir la critique se sont fait justice. On y chercherait en vain des portraits en flammes de punch et des paysages acides comme des plats d'oseille. Nous n'en sommes pas attristés »¹¹¹³. De telles critiques n'étaient jusqu'alors pas apparues sous la plume du salonnier de l'organe de l'aile gauche du parti républicain. Elles sont confirmées par son compte rendu de la cinquième exposition du groupe qui transforme en véritable « chambre des horreurs »¹¹¹⁴ la salle qui abrite Armand Guillaumin et Paul Gauguin. Alors qu'il louait en 1877 la touche rapide ainsi que la palette claire de Berthe Morisot¹¹¹⁵, Philippe Burty reproche en 1879 à Gustave Caillebotte de n'exposer que des ébauches :

« Il nous avait donné des études serrées d'une disposition originale d'après des types ; aujourd'hui il nous livre des toiles hâtivement brossées, d'un dessin inconsistant et d'une couleur sans conviction. Sont-ce des études ? Il n'était point nécessaire d'en exposer une pareille ribambelle. Quant à les présenter comme des tableaux, c'est de la fatuité »¹¹¹⁶.

L'évolution de Gustave Caillebotte, à la fin des années 1870, vers un impressionnisme plus proche de celui de Claude Monet, s'attachant de plus en plus, à l'aide d'une palette plus claire et d'une touche plus apparente, à traduire l'atmosphère, la lumière et le mouvement du plein air, est très mal accueillie par les critiques comme le révèle la réception presque entièrement négative des toiles qu'il expose en 1879. La seule critique nuancée provient du journal radical *Le Voltaire* dont l'auteur reconnaît que sa *Rue Halévy, vue d'un sixième étage* (Figure 82, p. 522), composée telle une photographie de Paris où les passants pressés deviennent de petites taches sombres et floues, est « pleine d'observation, de vérité et surtout d'une force remarquable »¹¹¹⁷. Le compte rendu des œuvres exposées par Pierre-Auguste Renoir au Salon de la même année, paru dans *La République française*, révèle le goût de Philippe Burty pour une palette aux couleurs moins pures et un traitement plus détaillé des corps :

1112. Ph. B. [Philippe Burty], « Exposition des impressionnistes », *op. cit.*

1113. B. Ph. [Philippe Burty], « L'Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

1114. Ph. Burty, « Exposition des oeuvres des artistes indépendants », *op. cit.*

1115. « C'est une coloriste délicate, qui fait tout rentrer dans une harmonie générale de blancs difficiles à accorder sans tomber dans la mièvrerie. Elle peint de jeunes femmes, en peignoir de mousseline, à demi estompées par la lumière diffuse d'une fenêtre qu'éteignent des rideaux de mousseline. Ses indications de physionomies, de vêtements sont singulièrement vivantes ». Ph. B. [Philippe Burty], « Exposition des impressionnistes », *op. cit.*

1116. B. Ph. [Philippe Burty], « L'Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

1117. Anonyme, « Echos de Paris », *Le Voltaire*, 1^{er} mai 1879, p. 1.

« M. Renoir, après de longues années d'attentes, atteint le succès. À notre sens, il avait trop tardé à faire les concessions nécessaires à la fermeté du rendu. Son portrait de notre ami Spuller, exposé jadis aux Intransigeants, n'était point sorti d'une palette aussi assagie que ce vaste et harmonieux portrait de *Mme Georges Charpentier avec ses enfants*. [...] Les poses sont d'une justesse frappante, et les chairs que les enfants offrent innocemment aux baisers de la lumière sont fermes comme des cerises qui tournent au rouge »¹¹¹⁸.

Philippe Burty note la modernité de la toile de Pierre-Auguste Renoir qui grâce à la justesse des poses et à la minutie apportée aux chairs opère alors un retour vers les codes de la peinture admise. La gêne du critique face aux innovations des impressionnistes défendus jusqu'alors au nom de ses convictions républicaines se fait jour à partir de 1879 alors que Pierre-Auguste Renoir est de retour au Salon et que la conquête des pouvoirs s'achève pour les républicains.

3.2 Une « monotonie fatigante »

Alors que certains critiques de la presse du centre se félicitent du retour au Salon de Pierre-Auguste Renoir et Claude Monet et de l'introduction de dessinateurs jugés plus habiles et consciencieux dans les expositions impressionnistes, à partir de 1879 certains journalistes manifestent leur ennui face à des œuvres qui, une fois le scandale apaisé, ne paraissent plus vraiment novatrices. Henry Cochin¹¹¹⁹ rend compte pour *Le Français* de la quatrième exposition du groupe et n'y voit rien de choquant : « Nous n'y avons trouvé ni le rire ni le scandale ; la morale n'est pas beaucoup plus offensée que le bon goût [...] On cherche en vain les visages bleus, orangés ou verts qui avaient réjoui nos yeux les années passées »¹¹²⁰. Cependant, si les excentricités sont absentes, elles ne lui paraissent pas avoir été remplacées par le talent : « On cherche, mais en vain aussi, la verve et le réel talent d'Édouard Manet par exemple, qui n'a jamais pu prétendre à faire des tableaux, mais excelle dans la pochade »¹¹²¹. L'ancien attaché à la direction de la presse au ministère de l'Intérieur du troisième gouvernement de Broglie montre un certain respect pour les œuvres d'Édouard Manet dont les impressionnistes ne sont guère dignes. Cet homme politique et historien reconverti en critique d'art ne constate aucune amélioration dans les toiles présentées qu'il partage entre une majorité de « tableaux médiocres » et « une douzaine de croûtes accomplies »¹¹²². Ces dernières sont présentées comme produites par Gustave Caillebotte et suscitent une forte répulsion chez le critique

1118. Ph. Burty, « Le Salon de 1879 : III Les Portraits », *La République française*, 27 mai 1879, p. 3.

1119. Voir dictionnaire (annexe B, p. 592).

1120. Henry Cochin, « Les Peintres impressionnistes », *Le Français*, 23 avril 1879, p. 3.

1121. *Ibid.*

1122. *Ibid.*

qui convoque le topique de la saleté¹¹²³ et dénonce son emploi des couleurs pures¹¹²⁴. À peine plus acceptables, les réalistes proches d'Edgar Degas sont quant à eux désignés comme les auteurs des « tableaux médiocres » :

« M. Degas a d'amusants croquis de coulisse et rend bien le teint terreux des faces habituées au fard et au gaz de la rampe ; M. Forain a aussi deux ou trois charges bien réussies ; M. Zandomenighi, un Vénitien auquel pèsent sans doute les souvenirs de ses grands ancêtres a quelques études de paysage passables et un assez bon portrait.

Mais les tableaux peu nombreux auxquels on peut trouver quelque valeur n'ont rien de bien particulier et n'accusent aucune tendance d'école marquée ; présentés au jury annuel, ils eussent sans nul doute été acceptés et eussent figuré, comme tant d'autres, sans attirer l'attention dans les salons de l'Exposition »¹¹²⁵.

Les expositions du groupe impressionniste sont perçues, à partir de 1879, comme de simples tremplins pour des artistes qui passeraient inaperçus au Salon ainsi que le constate également Henry Fouquier : « La gaîté baisse chez les impressionnistes. L'excentricité semble tomber à une simple et plate incorrection »¹¹²⁶. Lorsque les critiques de la presse opportuniste se plaignent de l'ennui croissant procuré par les expositions du groupe c'est l'homogénéité des toiles relevant de l'esthétique impressionniste qui est particulièrement mise en cause : « toutes les œuvres des impressionnistes purs ont [...] une monotonie fatigante. M. Caillebotte vaut Mlle Cassat [sic], qui vaut Mme Morisot ou M. Pissaro [sic] »¹¹²⁷. En 1880, Henry Fouquier analyse les caractéristiques de cette esthétique à laquelle les impressionnistes semblent se conformer :

« Ce procédé, réduit en ces termes essentiels, consiste à couvrir la figure humaine, soigneusement dégarnie de tout glacis, de reflets exagérés et de touches empruntées au ton du milieu ambiant. [...] Ce sont toujours des bonhommes peu dessinés, avec des perspectives négligées, ayant parfois un œil de profil dans une figure de face (ou peu s'en faut), le même parti-pris de donner à tout des valeurs égales, et de terminer ces ébauches grossières en essayant la palette sur le visage du personnage »¹¹²⁸.

1123. « M. Caillebotte jouit d'une légitime réputation dans son école pour avoir l'an passé peint de grandeur naturelle un monsieur muni d'un parapluie se promenant très crotté dans la rue Lafayette sous une forte averse ». Henry Cochin, « Les Peintres impressionnistes », *op. cit.*

1124. « il a des amis assez dévoués pour lui confier leurs traits à reproduire, besogne dont il s'acquitte d'ailleurs au moyen des couleurs les plus étranges : vert-pomme, lilas, orangé ; tout l'arc-en-ciel y passe ». *ibid.*

1125. *Ibid.*

1126. Henry Fouquier, « Chronique », *op. cit.*

1127. Henri Fouquier, « Chronique », *op. cit.*

1128. *Ibid.*

Il présente les peintres paradoxalement prisonniers de leurs recherches et innovations hors des conventions académiques. La même année Camille Delaville regrettant également cette monotonie affirme que « l'impressionnisme est devenu une école »¹¹²⁹. Henry Fouquier ironise alors sur la révolution bien peu artistique qu'apportent ces intransigeants :

« il faut le dire de suite, l'exposition impressionniste n'est point du tout si amusante que par le passé. Les impressionnistes se rangent. Encore un peu de temps, et il sera nécessaire pour eux d'établir un jury sévère qui écartera de leurs expositions une notable quantité de peintures sages, raisonnables, et par cela même nuisibles et préjudiciables au but poursuivi. La foule ne viendra pas si les révoltés de la palette se transforment en élèves sages et appliqués »¹¹³⁰.

S'apparentant à une école, érigeant la révolte contre les conventions artistiques en dogme, les impressionnistes lui semblent, plus que jamais, proches des révolutionnaires professionnels qu'exècrent les républicains opportunistes lorsqu'il poursuit : « En vérité, les intransigeants de la peinture, qui ont de si frappants rapports avec d'autres intransigeants, cessent trop d'être originaux et leur premier mérite risque de disparaître. Encore un peu, ils feront de la mauvaise peinture comme tout le monde ! »¹¹³¹ Les républicains opportunistes condamnent en effet les théories collectivistes qui se développent lors des congrès ouvriers mais qu'ils considèrent comme le fait de révolutionnaires professionnels qui ne représentent en rien les travailleurs. Ce ne sont, pour les chroniqueurs du *Temps*, que des « utopies « malsaines et ridicules » [...] défendues par des socialistes de profession, plus familiers avec le club qu'avec l'atelier »¹¹³². Se complaisant, à l'instar des socialistes, dans le rôle d'opposition turbulente, les impressionnistes ne semblent retenir de la révolution que la violence et le désordre, ne proposant ni progrès social réel pour les premiers, ni innovations artistiques fondamentales pour les seconds.

La déception de certains critiques face à cette révolution artistique avortée apparaît dans la presse opportuniste à partir de 1881. L'homogénéité des toiles impressionnistes, caractéristique d'un mouvement artistique institutionnalisé qui a des chefs et des disciples, devient pour Henry Havard synonyme de conservatisme : « On commence à trouver que ces novateurs se meuvent dans un cercle singulièrement étroit. Et à voir avec quelle fidélité ils se copient, on se demande avec inquiétude si ces audacieux révolutionnaires ne seraient pas, par hasard, des conservateurs déguisés »¹¹³³. Pourtant la presse républicaine modérée avait encouragé l'entreprise d'émancipation du Salon mais également de rénovation artistique comme le rappelle Paul Mantz en 1881 : « Les espérances que ces réformateurs avaient pu inspirer à l'origine – non par leurs œuvres, mais par la fraîcheur printanière de leurs théories – n'ont pas vécu très longtemps »¹¹³⁴. Le critique du *Temps* semble choisir

1129. Camille Delaville, « Chronique parisienne : Débauche de peinture », *op. cit.*

1130. Henri Fouquier, « Chronique », *op. cit.*

1131. *Ibid.*

1132. Anonyme, « Sans titre », *op. cit.*

1133. Henry Havard, « L'Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

1134. Paul Mantz, « Exposition des oeuvres des artistes indépendants », *op. cit.*

à dessein le terme de « réformateur » moins agressif que celui de « révolutionnaire ». Le critique du *Siècle* rappelle également son engagement auprès de ces artistes qu'il jugeait prometteurs :

« Quand messieurs les artistes naturalistes, impressionnistes ou indépendants ont commencé leur héroïque croisade, nous espérions qu'après s'être manifestés par une série de professions de foi, ils consentiraient à se manifester par des œuvres solides et sérieuses. Nous les avons alors encouragés de la voix et de la plume. Mais ils en sont restés aux programmes, aux théories, aux promesses »¹¹³⁵.

Ce soutien s'est révélé source de déception. Les impressionnistes, bien qu'ayant, selon les critiques opportunistes, présenté des recherches intéressantes et innovantes, n'ont pas été capables de donner des œuvres d'art acceptables pour la bourgeoisie dont font partie les républicains modérés. Dès son compte rendu de 1877, Paul Mantz apparaissait sceptique quant à la capacité de ces artistes, qu'il suivait avec attention, d'utiliser de manière pertinente leurs découvertes. Il considérait en effet le caractère ébauché de leurs toiles comme un aveu d'échec, un refus de traduire dans un véritable tableau leur étude de la lumière : « après avoir arboré sur leur drapeau un mot qui éveille dans l'esprit des idées de printemps et de jeunesse, ils se donnent des peines infinies pour ne point réaliser leur programme »¹¹³⁶. Ses craintes sont confirmées en 1881 : « Qu'ont fait les indépendants ? Heureux d'avoir découvert le bon chemin, ils ont mis un zèle extrême à n'y point marcher »¹¹³⁷. Cette absence d'œuvres de qualité selon les critiques républicains modérés conduit ceux-ci à douter de la validité des théories impressionnistes : « « Nous allons, disaient ces artistes providentiels, vous apprendre la vérité sur la lumière, sur les reflets, sur les ombres, sur la concorde des couleurs fraternelles. » Hélas ! ils ne nous ont rien enseigné, peut-être parce qu'ils n'ont rien appris »¹¹³⁸. Une telle attitude est incompréhensible pour les critiques des organes opportunistes qui occupent, à l'instar de Paul Mantz, de hautes fonctions dans l'administration. Pour les républicains modérés, emmenés dans les années 1870 par Léon Gambetta, il est, en effet, primordial d'adapter leurs doctrines politiques à la pratique du pouvoir. Leurs concessions vis-à-vis des conservateurs afin de sauvegarder la République au début des années 1870 ainsi que leur application à présenter une ligne politique renouvelée dont les vertus principales sont la sagesse, la modération et la prudence ont pour but de les transformer aux yeux des conservateurs en un parti gouvernemental¹¹³⁹. Les opportunistes qui déclarent mettre fin à la Révolution par l'installation des libertés fondamentales grâce à des réformes progressives et pragmatiques ne peuvent comprendre ce qu'ils perçoivent comme un refus de mettre en pratique des idées rompant

1135. Henry Havard, « Exposition des artistes indépendants », *Le Siècle*, 2 mars 1882, p. 2.

1136. Paul Mantz, « L'Exposition des peintres impressionnistes », *op. cit.*

1137. Paul Mantz, « Exposition des oeuvres des artistes indépendants », *op. cit.*

1138. *Ibid.*

1139. Jérôme Grévy, *La République des opportunistes, 1870-1885*, *op. cit.*, p. 29-34.

avec l'académisme. Ils s'étonnent que les œuvres de ces artistes dont ils se pensaient si proches dans les années 1870 se révèlent contraires à leur idéal. Henry Havard ne retrouve pas dans leurs toiles les qualités bourgeoises d'individualisme et d'affirmation qu'Émile Cardon reconnaît dans leur émancipation¹¹⁴⁰. Il juge que leur dessin manque de clarté, de simplicité et de force : « on souhaitait qu'ils fissent acte de virilité. Au lieu de cela, nous apercevons M. Pissaro [sic] qui rougeoie, M. Sisley qui verdoie, M. Monet qui pou droie »¹¹⁴¹. De telles toiles ne lui semblent, par ailleurs, pas réalisées pour décorer un appartement bourgeois :

« Quand M. C. Monet nous force à nous reculer de dix pas pour découvrir que ses paysages, à cette distance, peuvent donner une impression assez exacte de la nature, il n'a pas, que je sache, résolu un problème, démontré une vérité, ni fait faire à l'art le plus mince progrès. [...] si un long corridor est désormais indispensable pour contempler des tableaux, ce devient un mince agrément d'avoir chez soi de la peinture »¹¹⁴².

Ces toiles, bien que d'un format modeste, ne se prêtent pas à l'observation rapprochée et minutieuse que l'on attribue à la bourgeoisie. Enfin, les opportunistes ne retrouvent pas dans ces œuvres leurs aspirations aristocratiques qui se manifestent politiquement dans leur rejet de l'idée d'égalité absolue entre les hommes ainsi que dans leur observation de la loi comme condition et garantie de leurs libertés individuelles¹¹⁴³, et culturellement dans leur respect d'un certain nombre de conventions artistiques traditionnelles telles que la perspective, la prédilection pour une palette adoucie et le soin apporté à la construction des figures. Rendant compte de la dernière exposition du groupe, Henry Havard attribue l'échec de l'impressionnisme à son rejet de toute règle élevé au rang d'esthétique :

« L'influence a donc été heureuse, quoique le principe et la théorie soient demeurés improductifs ; car, fait remarquable, l'impressionnisme n'a produit aucune Œuvre digne de ce nom [...]. Et, en effet, le système, réduit à sa plus simple expression et dépouillé de toute cette végétation de digressions parasites qu'on a greffées sur lui, se résume en un mot : Absence complète de convention »¹¹⁴⁴.

Cette gêne vis-à-vis d'artistes qui rejeteraient toutes les conventions artistiques est particulièrement perceptible dans la description par Paul Mantz de la toile de Caillebotte intitulée *Intérieur, femme à la fenêtre* (Figure 83, p. 523) exposée en 1880 :

1140. Emile Cardon, « Choses d'art : L'Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

1141. Henry Havard, « Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

1142. *Ibid.*

1143. Adeline Daumard, *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France*, *op. cit.*, p. 263.

1144. Henry Havard, « La Peinture indépendante : Huitième exposition des impressionnistes », *op. cit.*

« M. Caillebotte proteste : il aime à remuer le spectacle ; il fait avancer ce qui, dans la nature, est au second plan ; il plonge dans les profondeurs de l'horizon lointain les objets qui sont les plus rapprochés de nos yeux. Cette aversion pour la hiérarchie aboutit à des résultats singuliers »¹¹⁴⁵.

Le critique reproche notamment au peintre d'aplatir l'espace pictural en attirant l'attention du spectateur sur les lettres dorées jugées « impertinentes »¹¹⁴⁶ d'une enseigne sur la façade d'un immeuble aperçue à travers la fenêtre de l'intérieur représenté. L'hypallage employée par Paul Mantz traduit le jugement qu'il porte sur ce peintre qui bouleverse l'ordre de la composition comme l'extrême gauche cherche à bouleverser l'ordre social alors qu'au contraire les opportunistes se posent en garants de la loi.

Les opportunistes, membres de la bourgeoisie, oscillent ainsi entre leur républicanisme qui motive leur lutte contre l'académisme comme bastion de l'Ancien Régime à travers l'introduction de la vie moderne et la disparition de normes trop strictes qui empêchent le peintre de représenter le monde qui l'entoure et l'influence persistante du goût des anciennes élites qui justifie leur prédilection pour une esthétique aristocratique attachée au fini, à la beauté et à la pensée.

1145. Paul Mantz, « Exposition des oeuvres des artistes indépendants », *op. cit.*

1146. *Ibid.*

Chapitre 2

Période post-impressionniste (1886-1905) : l'avant-garde artistique de la République progressiste à la République radicale

La dernière exposition du groupe impressionniste en 1886 rend déjà visible les différentes tendances adoptées par les artistes qualifiés de post-impressionnistes. En effet, dans cette exposition dont sont absentes les toiles de Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley et Gustave Caillebotte, l'élément impressionniste n'est représenté que par les œuvres de Berthe Morisot, Paul Gauguin, Armand Guillaumin et Émile Schuffenecker. Camille Pissarro a alors abandonné l'impressionnisme pour adopter les théories divisionnistes de Georges Seurat qu'il introduit dans le groupe à l'instar de Paul Signac et de son fils Lucien Pissarro. Georges Seurat rallie par la suite Albert Dubois-Pillet, Charles Angrand, Edmond Cross, Maximilien Luce et Théo van Rysselberghe. Les recherches des néo-impressionnistes correspondent à un besoin de rigueur, d'approfondissement scientifique des innovations impressionnistes, adoptant notamment une technique rigoureuse de décomposition des tons. En décembre 1893 ouvre, rue Laffitte, la « boutique néo-impressionniste », gérée par Léonce Moline, qui accueille les expositions des acteurs du mouvement.

Bien que fortement influencé par l'impressionnisme, Paul Gauguin manifeste déjà un souci croissant pour la construction de ses toiles et un goût marqué pour les aplats de couleurs s'éloignant de l'esthétique impressionniste. Son désir de synthèse et de primitivisme le conduit, à la Martinique puis à Pont-Aven, à partir de 1888, à user de plus en plus de contrastes de couleurs intenses cernées de contours, se dégageant du naturalisme. Se forme autour de lui un groupe d'artistes qui exposent en 1889, en marge de l'exposition universelle, au Café Volpini. Le groupe se nomme « impressionniste et synthétiste » et se compose d'Émile Schuffenecker, Daniel de Monfreid, Émile Bernard, Louis Anquetin, Charles Laval, Louis Roy et Léon Fauché. Bien que n'exposant pas avec eux, Vincent van

Gogh, arrivé à Paris en 1886, intègre les différentes innovations artistiques de l'impressionnisme, du divisionnisme ainsi que la libération de la couleur de Paul Gauguin avec lequel il entame une compétition artistique¹¹⁴⁷. Après avoir peint un petit panneau composé d'aplats de couleurs uniformes, presque abstrait, aux côtés de Paul Gauguin à Pont-Aven, Paul Sérusier, de retour à Paris en octobre 1888, le présente à ses proches de l'académie Julian : Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Maurice Denis, Félix Vallotton et Paul Ranson. Ayant quitté l'académie en 1890, les jeunes artistes se baptisent les nabis et revendiquent l'influence des œuvres symbolistes-synthétiques de Paul Gauguin. En août 1891, le groupe, rejoint par Jan Verkade et Henri-Gabriel Ibels, organise sa première exposition au château de Saint-Germain en Laye¹¹⁴⁸. En décembre 1891, les nabis, accompagnés par des néo-impressionnistes, organisent également une première exposition chez Louis-Léon Le Barc de Boutteville sous l'étiquette « impressionnistes et symbolistes »¹¹⁴⁹. Outre les nabis déjà mentionnés, ces expositions réunissent Émile Bernard, Henri de Toulouse-Lautrec, Louis Anquetin, Xavier-Ker Roussel, József Rippl-Ronai, Georges Lacombe, George Morren, Aristide Maillol et les néo-impressionnistes Charles Angrand, Albert Dubois-Pillet, Edmond Cross, Maximilien Luce, Lucien Pissarro, Léo Gausson, Hippolyte Petitjean, Paul Signac et Louis Hayet. Ces artistes prennent également part à l'Art nouveau, la fusion entre leur peinture et cet art est consacrée par leur contribution aux salons de l'Art nouveau ouverts dans la galerie de Siegfried Bing à partir de 1895.

Odilon Redon participe aussi à la dernière exposition impressionniste, représentant des tendances symbolistes qui se développent sur la scène artistique à travers les écrits de Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé et Joris Karl Huysmans. Le 18 septembre 1886, Jean Moréas publie, dans *Le Figaro*, « Le Manifeste symboliste », suscitant un grand bruit dans la presse. À partir de 1892 la galerie de Paul Durand-Ruel s'ouvre aux salons de la Rose†Croix organisés par Joséphin Péladan, qui se fait appelé le « Sâr », et Antoine de la Rochefoucauld¹¹⁵⁰. La première exposition, réunissant soixante-neuf artistes, constitue, selon Jean Da Silva, la première confrontation internationale d'artistes symbolistes¹¹⁵¹. Cette association artistique, mystique, religieuse et spirite affirme la volonté de détruire le réalisme et de créer une école idéaliste. Carlos Schwabe, Alexandre Séon, Fernand Khnopff, Armand Point, Jean Delville mais également Émile Bernard, Charles Filiger et Felix Vallotton participent à ces expositions.

Marqués à la fois par l'impressionnisme, le néo-impressionnisme, subissant l'influence des œuvres de Paul Cézanne, de Paul Gauguin et de Vincent van Gogh, le groupe d'artistes baptisés du nom de « Fauves » au Salon d'Automne de 1905, est défini, par Philippe Dagen, comme « un agrégat de peintres, aux cheminements parallèles et divergeants selon les

1147. Pierre Daix, *Pour une Histoire culturelle de l'art moderne de David à Cézanne*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998, p. 311-319.

1148. Une deuxième exposition a lieu en 1892 puis une troisième en 1895.

1149. Quinze expositions, de 1891 à 1898, ont lieu chez Louis-Léon Le Barc de Boutteville sous cette étiquette.

1150. Les salons de la Rose†Croix ont lieu de 1892 à 1897.

1151. Jean Da Silva, *Le Salon de la Rose-Croix (1892-1897)*, Paris, Éditions Syros-Alternatives, 1991, p. 5.

moments »¹¹⁵². Le fauvisme existe en effet à travers les paires d'artistes que constituent Maurice de Vlaminck et André Derain de 1901 à 1905, ce dernier et Henri Matisse, de l'été 1905 à 1906, qui réunit autour de lui des élèves de l'atelier de Gustave Moreau, Charles Camoin, Henri Manguin et Albert Marquet. Henri Matisse est remarqué par les critiques de notre corpus dès son exposition au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1896 tandis que les toiles d'Albert Marquet sont évoquées à l'occasion du Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1902, celles de Charles Camoin et Henri Manguin en 1903 et celles d'André Derain en 1905.

Dans le cadre de ce deuxième chapitre consacré à la période post-impressionniste, il convient également d'étudier la réception des expositions personnelles des anciens impressionnistes telles celles de Claude Monet chez Boussod & Valadon en 1888, chez Durand-Ruel où il présente ses séries de *Meules* en 1891, de *Peupliers* en 1892, de *Cathédrales* en 1895, jusqu'en 1904 lorsqu'il expose ses vues de la Tamise. Ces manifestations suscitent l'intérêt des critiques de la presse politique tout au long de la période.

Partie 1 : L'intrusion de la politique dans la critique d'art

1 Intrication de la politique et de l'art dans l'espace du journal

1.1 Les métaphores politiques à l'extrême fin du XIX^{ème} siècle

1.1.1 Centre et concentration en art comme en politique

Loin de disparaître avec l'enracinement de la Troisième République, les métaphores politiques continuent à irriguer la critique d'art des organes politiques. La gauche de l'échiquier politique est toujours convoquée pour débattre des mouvements artistiques considérés comme d'avant-garde mais sous le gouvernement des républicains modérés, ce sont les références au centre qui ont la faveur des critiques afin d'expliquer les connexions entre les différents mouvements novateurs. Le centre devient, dans les colonnes de la presse radicale comme monarchiste, synonyme de modération, voire de renonciation et de trahison. Rendant compte du salon de la Société des Artistes Indépendants de 1888 où exposent Maximilien Luce, Charles Angrand, Léo Gausson, Georges Seurat, Paul Signac, Vincent van Gogh, Lucien Pissarro ainsi que Louis Anquetin, l'organe des radicaux-socialistes, *La Justice*, n'annonce pas seulement le dépassement des impressionnistes par les « impressionnistes nouvelle marque, les adeptes du *pointillé* »¹¹⁵³ mais également la venue d'une nouvelle avant-garde qui renvoie les néo-impressionnistes au centre de l'échiquier artistique : « Les marines de Seurat et les marines de Signac, et les chalands de Dubois Pillet ne sont déjà plus qu'au second plan de l'indépendance. Les voilà centre-gauche de la bonne manière [...]. Voici l'inauguration du *cloisonisme*, par Anquetin. Les révo-

1152. Philippe Dagen, *Pour ou contre le fauvisme*, Paris, Somogy, 1994, p. 5.

1153. Un flâneur, « A Paris et ailleurs : Les Artistes indépendants », *La Justice*, 22 mars 1888, p. 2.

lutionnaires d'hier vont-ils se résoudre à devenir classiques, poncifs, vieux jeu ? »¹¹⁵⁴ Le chroniqueur de *La Justice* se penche sur l'évolution des différents groupes qu'il perçoit comme formant l'avant-garde du paysage artistique. Le compte rendu du salon de la Société des Artistes Indépendants par Gustave Geffroy instruit plus en détail les lecteurs de *La Justice* quelques semaines plus tard. Le critique commence par introduire les acteurs du divisionnisme en prenant soin de les présenter comme des héritiers de l'impressionnisme :

« Il s'agit, on le sait, d'une analyse des tons opérée sur la toile même, d'une manière vétilleuse de placer les uns auprès des autres des points à peu près réguliers de couleurs différentes, et qui tendent à donner l'impression d'une dominante fragmentée, servie et combattue, par les reflets et par les complémentaires. [...] Ils suppriment le mélange sur la palette, réunissent sur la toile, isolément, les parties à mélanger, désirent que la fusion s'opère dans l'œil du spectateur. La doctrine n'est pas nouvelle, et les impressionnistes obtenaient un résultat de ce genre pour l'ensemble d'un paysage et d'une foule, pour l'aspect d'un objet et d'un visage »¹¹⁵⁵.

Gustave Geffroy affirme son intérêt pour les recherches de ces artistes mais déplore la systématisation de la technique divisionniste. La répartition « froide, régulière, minutieuse » des touches de couleurs sur la toile lui semble mettre en péril la justesse de l'atmosphère dont il se délectait dans les œuvres des impressionnistes :

« L'intensité lumineuse cherchée par les néo-impressionnistes pourra exister dans des œuvres ainsi comprises, mais ce sera en dépit des petits points. Il faut un effort persistant, une bonne foi obstinée chez le spectateur pour qu'il violente sa vision contrariée et découvre à travers cet extérieur tigré la vérité de l'atmosphère et le pouvoir de modeler »¹¹⁵⁶.

Attirant l'attention de son lecteur sur « les fleurs et les fruits de M. Dubois-Pillet, les *Meules* de M. Angrand, l'*Eventail* de M. Lucien Pissarro, les *Romans parisiens* de M. Van Gogh »¹¹⁵⁷, il affirme sa préférence pour les toiles de Georges Seurat. Devant ses *Poseuses* de 1886-1888 (Figure 84, p. 523), il salue l'intelligence et la vérité de l'observation du peintre, la finesse de son dessin et la justesse de son traitement de la lumière. Il perçoit l'éclaircissement de sa palette, afin de traduire une lumière très pâle, comme un abandon progressif du « grouillement multicolore de son pointillé »¹¹⁵⁸, ce qui l'enchant. Après avoir présenté l'esthétique des néo-impressionnistes dont il dévoile les limites, Gustave

1154. Un flâneur, « A Paris et ailleurs : Les Artistes indépendants », *op. cit.*

1155. Gustave Geffroy, « Chronique : Pointillé – Cloisonisme », *La Justice*, 11 avril 1888, p. 1.

1156. *Ibid.*

1157. *Ibid.*

1158. *Ibid.*

Geffroy introduit également le cloisonnisme qu'il considère comme une nouvelle avant-garde : « Une autre école surgit à la même exposition : le cloisonisme. C'est ainsi que M. Édouard Dujardin ¹¹⁵⁹ l'a désignée dans une note de la *Revue indépendante*, faite pour troubler les adeptes du pointillé, surpris de passer si vite à la réaction » ¹¹⁶⁰. Le critique présente ces groupes artistiques comme en concurrence, se positionnant les uns par rapport aux autres, à l'instar des différentes mouvances républicaines qui, des radicaux-socialistes aux opportunistes occupent la gauche et le centre de l'échiquier politique. Gustave Geffroy concède que le cloisonnisme n'est, pour l'heure, représenté que par un seul artiste, Louis Anquetin, « mais ses envois suffisent à illuminer la muraille et à violenter le regard » ¹¹⁶¹. Le peintre présente au salon de la Société des Artistes Indépendants les trois premières œuvres caractéristiques de ce nouveau style : *Bateau, soleil couchant* ¹¹⁶², *Le Faucheur* (Figure 85, p. 524) et *L'Avenue de Clichy* (Figure 86, p. 524), réalisées en 1887. Louis Anquetin ayant, à l'instar d'Émile Bernard, simplifié son dessin sous l'influence du divisionnisme de Georges Seurat ¹¹⁶³, il n'est guère étonnant que les critiques perçoivent son nouveau style comme menaçant celui-ci. Relevant les caractéristiques du nouveau mouvement à partir de ces œuvres, Gustave Geffroy note l'éclat des couleurs choisies et leur aspect qu'il trouve très décoratif. En effet, Louis Anquetin use de couleurs qu'il juge suggestives afin de transmettre par la monochromie une impression climatique ¹¹⁶⁴. Ainsi l'orange et le jaune qui dominent dans *Le Faucheur* traduisent la chaleur écrasante de l'été. Le critique remarque également que les formes sont cernées par l'artiste, il y voit l'influence de l'estampe japonaise. Il semble également trouver dans les miniatures en bronze réalisées par Ferdinand Barbedienne ¹¹⁶⁵ une source d'inspiration pour certaines figures très statiques de *L'Avenue de Clichy*. Enfin, Gustave Geffroy évoque le goût de l'artiste pour la simplification des formes et son jeu de dessinateur sur les physiologies.

Les différentes mouvances républicaines convoquées afin d'éclairer les relations qui lient les avant-gardes artistiques doivent pourtant présenter un front uni en cette année 1888, au cœur de la crise boulangiste ¹¹⁶⁶. L'union des républicains est encouragée jusque dans les colonnes de l'organe radical-socialiste, sous la plume de Camille Pelletan : « Il est temps d'inaugurer une ère nouvelle, celle de l'union de tous les républicains, sur les

1159. Écrivain, poète et dramaturge, ce disciple de Stéphane Mallarmé fonde la *Revue wagnérienne* en 1885. C'est dans son article, paru dans la *Revue indépendante* le 19 mai 1888, que le terme de cloisonnisme est pour la première fois employé.

1160. Gustave Geffroy, « Chronique : Pointillé – Cloisonisme », *op. cit.*

1161. *Ibid.*

1162. La localisation de cette toile reste inconnue.

1163. Le catalogue de la galerie Brame & Lorenceau note que les deux femmes de profil devant la boucherie de *L'Avenue de Clichy* sont empruntées à Georges Seurat. *Anquetin*, cat. exp., Paris, galerie Brame & Lorenceau, 26 mars - 20 avril 1991, Paris, Galerie Brame & Lorenceau, 1991, p. 29.

1164. *Ibid.*, p. 107.

1165. L'industriel Ferdinand Barbedienne a fondé une maison reproduisant en bronze des statues antiques mais également modernes. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, *op. cit.*, tome II, p. 216.

1166. La grande manifestation populaire lors du départ du général Georges Boulanger pour le commandement du 13^{ème} corps à Clermont-Ferrand, le 8 juillet 1887, est identifiée comme l'acte de naissance du boulangisme. Le 27 mars 1888, il est mis à la retraite pour indiscipline et devient donc éligible.

réformes qui ont été, de tout temps, leur force et leur honneur »¹¹⁶⁷. Dès 1888, la défense républicaine s'organise en vue des élections générales de 1889. Ce contexte d'appel à la concentration républicaine se retrouve jusque dans le Salon de Paul Mantz¹¹⁶⁸ la même année, dans les colonnes du *Temps*. Le salonnier évoque la diversité des artistes exposant au Salon, d'Alfred Agache¹¹⁶⁹ à Eugène Carrière qu'il considère comme « les deux points extrêmes de la peinture »¹¹⁷⁰. Le critique loue la finesse du dessin d'Alfred Agache, tranchant « comme l'acier de la guillotine »¹¹⁷¹ et les contrastes des couleurs employées pour son *Enigme* (Figure 87, p. 524), toile réalisée en 1888 dans laquelle une mystérieuse femme voilée de noir apparaît devant un mur orange, tenant dans sa main un pavot d'un rouge intense. Il oppose l'intransigeance de la ligne et de la couleur chez ce peintre qui lui fait presque peur par sa technique empreinte de violence au « sfumato maladif »¹¹⁷² d'Eugène Carrière qui lui semble malsain. C'est la disparition des contours qui, chez ce dernier, lui rappelle la situation politique : « [Eugène Carrière] est opportuniste et il pratique la concentration républicaine au point de supprimer tous les contours et toutes les nuances »¹¹⁷³. Bien que cette « concentration » ne soit guère appréciée par Paul Mantz en peinture, elle est défendue par ce journal proche du gouvernement modéré :

« D'où vient que la politique qui tend à grouper toutes les forces républicaines dans un suprême effort pour le salut commun ne recueille plus que les rebuffades des violents ou les plaisanteries des pointus et des dégoûtés ? [...] Quant à nous, qui croyons faire ici une œuvre patriotique en la défendant, nous ne nous lasserons pas de l'expliquer. Peut-être finira-t-on par nous comprendre, sinon par nous suivre »¹¹⁷⁴.

Loin d'être une critique, le salon de Paul Mantz semble au contraire participer de l'effort pédagogique annoncé par le quotidien antiboulangiste une semaine auparavant. L'idée de concentration républicaine face au boulangisme apparaît une option d'autant plus sûre qu'elle est martelée et qu'elle envahit l'espace du journal : « Qu'on cesse donc de répéter que la politique de concentration, que nous croyons indispensable au salut de nos institutions, est une politique de piétinement dans l'impuissance. Non seulement elle est la seule possible, mais elle est la seule féconde »¹¹⁷⁵.

À la droite de l'échiquier politique, l'organe des monarchistes convoque le centre, à l'instar des radicaux-socialistes, comme synonyme de modération. *Le Gaulois* fait réfé-

1167. Camille Pelletan, « L'Élection présidentielle », *La Justice*, 4 décembre 1887, p. 1.

1168. Voir dictionnaire (annexe B, p. 630).

1169. Ce peintre qui expose régulièrement au Salon affectionne les sujets allégoriques. Il obtient en 1882 une mention honorable et en 1885 une troisième médaille. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, tome 1, Nouvelle édition sous la dir. de Jacques Busse, Paris, Gründ, 1999, p. 95.

1170. Paul Mantz, « Le Salon », *Le Temps*, 13 mai 1888, p. 1-2.

1171. *Ibid.*

1172. *Ibid.*

1173. *Ibid.*

1174. Anonyme, « sans titre », *Le Temps*, 6 mai 1888, p. 1.

1175. *Ibid.*

rence au centre gauche pour évoquer les compromissions des membres d'une avant-garde. Annonçant en février 1891 le banquet donné en l'honneur du symboliste Jean Moréas auquel assistent Georges Seurat et Paul Signac, Pan¹¹⁷⁶ présente, dans *Le Gaulois*, Maurice Barrès comme un traître à la cause symboliste :

« Car le jeune député est un symboliste centre-gauche, et il renierait même le symbolisme avant que M. Jean Moréas ait chanté trois fois qu'il ne faudrait pas s'en étonner outre mesure. Ainsi, à la Chambre, M. Barrès dit simplement : « Je demande la parole », et non : « La, je demande, parole » ou « Je, la parole, demande ». Ce sont ces petits symptômes qui annoncent les grandes trahisons »¹¹⁷⁷.

Le journaliste joue avec les couleurs politiques et artistiques dont il orchestre la rencontre dans cet article intitulé « Une révolution littéraire ». Ironisant à propos de l'apport du symbolisme de Jean Moréas à la littérature, Pan classe cette avant-garde artistique, dont il raille l'esthétique hermétique, à gauche. S'intéressant à un disciple du poète élu député en septembre 1889, Maurice Barrès, il présente ses activités artistique et politique comme intrinsèquement liées et se conditionnant l'une l'autre. Or ce député de Nancy, soutien du général Boulanger¹¹⁷⁸, est élu en tant que révisionniste et s'oriente, à partir de 1886, vers la droite nationaliste. Oscillant entre gauche artistique et droite politique, entre symbolisme et nationalisme, Maurice Barrès devient un transfuge, se retrouvant ainsi coincé au centre d'un paysage artistico-politique.

1.1.2 La gauche et la droite du Salon au moment de sa scission en 1890

Au début de l'année 1890, la création de la Société nationale des beaux-arts conduit à la scission du Salon. Pierre Vaisse rappelle l'importance de cette scission liée certes à des querelles de personnes et à l'ambition d'Ernest Meissonier mais également à l'exemption des médaillés étrangers de l'Exposition universelle de 1889. William Bouguereau remet en cause ces exemptions afin de favoriser de jeunes artistes tels que les élèves de l'Académie Julian alors qu'Ernest Meissonier défend les droits d'une élite européenne¹¹⁷⁹. Cette querelle donne aux journalistes l'occasion d'attribuer aux artistes des couleurs politiques : la Société des artistes français est présentée comme la droite du Salon alors que la nouvelle société en devient la gauche. Un article anonyme du *Temps* présente ainsi les artistes qui, derrière Ernest Meissonier, se séparent de la Société des artistes français pour fonder la Société nationale des beaux-arts : « ce n'est point une gauche ouverte ; les artistes sont mis

1176. C'est, selon Henri Avenel, le journaliste et romancier Alfred Capus qui s'exprime sous le pseudonyme de Pan. Henri Avenel (dir.), *Annuaire de la presse française et du monde politique*, Paris, Ernest Flammarion, 1900, p. 14.

1177. Pan, « Une révolution littéraire », *Le Gaulois*, 14 février 1891, p. 1.

1178. Un tel engagement auprès du général Boulanger n'a pu échapper aux journalistes du *Gaulois*, quotidien rallié par Arthur Meyer à la cause boulangiste. Arthur Meyer, « Le plébiscite des braves gens », *Le Gaulois*, 28 janvier 1889, p. 1.

1179. Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 115.

dans l'obligation de faire leur choix, et c'est d'une véritable sécession qu'il s'agit »¹¹⁸⁰. Les « dissidents »¹¹⁸¹ qui refusent de se commettre avec un Salon jugé trop vaste et traditionnel sont assimilés aux radicaux et à l'extrême gauche qui refusent la concentration républicaine réclamée par l'organe des progressistes¹¹⁸² notamment à l'occasion des élections municipales d'avril 1890. C'est sur cette gauche fermée que repose, selon la rédaction du *Temps*, la responsabilité de la crise boulangiste¹¹⁸³. Les républicains modérés reprochent aux radicaux leur « étroitesse doctrinaire »¹¹⁸⁴ qui a mis en péril la République : « [Le suffrage universel] dira aux intransigeants de gauche : « Je vous connais ; vous prétendez être les seuls à savoir ce qui convient à la République, les seuls à l'aimer comme elle doit l'être, et vous avez fait tout ce qui dépendait de vous pour la perdre ; vous êtes incapables de sacrifier vos haines à l'intérêt de la liberté » »¹¹⁸⁵. La nouvelle société est elle aussi accusée de sectarisme¹¹⁸⁶ et d'élitisme : « Le Salon du Champ de Mars promet d'être bien composé, mais n'est-il pas à craindre que les peintres « arrivés » ne s'y confinent bientôt un peu trop entre eux et que cela ne tourne au mandarinat ? »¹¹⁸⁷ L'organe de la gauche ouverte¹¹⁸⁸ que représente à l'Assemblée la gauche radicale assigne aux deux camps les mêmes couleurs politiques : « Il se donnera de droite et de gauche encore pas mal de coups de pinceau avant d'arriver à la teinte neutre qui mettra d'accord la crème à la fraise de M. Bouguereau et le cinabre des amis de M. Cormon »¹¹⁸⁹. Dans cet article anonyme¹¹⁹⁰, la couleur politique est attribuée en fonction des nuances de rouge qui composent la palette des peintres : du rose de William Bouguereau au vermillon éclatant

1180. Anonyme, « Champs-Élysées et Champ de Mars », *Le Temps*, 25 janvier 1890, p. 1.

1181. *Ibid.*

1182. Les opportunistes sont rebaptisés les progressistes par Paul Deschanel dans son discours donné lors de la rentrée parlementaire de 1889.

1183. « Il serait facile de montrer sur qui retombe la responsabilité prochaine, directe, immédiate des événements auxquels nous avons la douleur d'assister ! Qui donc a inventé le nouvel élu de Paris ? Mais qui surtout a inauguré ces polémiques meurtrières, cet usage courant de la calomnie et de l'outrage contre des bons serviteurs de la République qui n'avaient d'autre tort que d'être des modérés ? Qui a fourni les armes dont le boulangisme se sert aujourd'hui contre tous les républicains sans exception, y compris les radicaux ? » Anonyme, « Sans titre », *Le Temps*, 30 janvier 1889, p. 1.

1184. Anonyme, « Sans titre », *Le Temps*, 18 mars 1890, p. 1.

1185. Anonyme, « Sans titre », *Le Temps*, 16 août 1889, p. 1.

1186. Dans les colonnes de *La Justice*, Camille Pelletan justifie la méfiance des radicaux vis-à-vis des républicains de gouvernement par la volonté supposée de ces derniers de pratiquer une politique d'union avec la droite : « le *Temps*, dévoué au pouvoir du centre, jusqu'à solliciter naguère une entente avec les monarchistes, ne pouvait pas rêver mieux dans les circonstances actuelles. Le cabinet nouveau est, en effet, fondé sur l'exclusion des radicaux autant que cela était possible. On conserve les ministres progressistes qu'on trouvait dans le personnel d'hier ; mais tous les nouveaux ministres sont pris de l'autre côté. Et l'on recule vers ces confins extrêmes du centre au-delà desquels il n'y a plus que la droite ; tandis qu'on écarte résolument tout ce qui se rapproche de l'autre côté de la majorité ». Camille Pelletan, « Le Cabinet », *La Justice*, 18 mars 1890, p. 1.

1187. Anonyme, « Champs-Élysées et Champ de Mars », *op. cit.*

1188. Les membres de la gauche radicale participent aux majorités de concentration avec les républicains modérés et occupent des fonctions ministérielles. Pierre Lévêque, *Histoire des forces politiques en France, 1880-1940*, t. 2, Paris, Armand Colin, 1994, p. 8.

1189. Anonyme, « Les Artistes », *La Lanterne*, 2 janvier 1890, p. 1-2.

1190. Le journaliste s'exprime au nom de la rédaction du quotidien : « La vérité, nous allons la dire. – Et, par Apelle, au divin pinceau, la *Lanterne* a conscience des colères qu'elle va soulever ; mais elle est habituée à éclairer droit ». *ibid.*

de Fernand Cormon¹¹⁹¹ qui représente « l'extrême-gauche »¹¹⁹². L'assimilation de ces artistes à des « révolutionnaires » siégeant à l'extrême gauche du Salon n'est pas, pour eux non plus, incompatible avec le caractère élitiste de la société dont les journalistes de *La Lanterne* ont parfaitement conscience : « le but de la nouvelle Société étant de former une aristocratie de peintres, il ne peut convenir à ces messieurs d'être très nombreux »¹¹⁹³.

Il est intéressant d'étudier la réception de cette scission entre la droite et la gauche du Salon dans la presse de la gauche jugée sectaire par les républicains modérés. Dans les colonnes des organes radical-socialiste et socialiste révolutionnaire point d'assimilation de la nouvelle société à l'extrême gauche ou à la révolution. Pour Gustave Geffroy¹¹⁹⁴ les artistes exposant avec la Société nationale des beaux-arts comme ceux de la Société des artistes français restent des représentants de l'ordre :

« Que les séparatistes aient eu raison ou non, que les querelles latentes aient été poussées jusqu'à l'exaspération par les conflits des personnalités de MM. Bouguereau et Meissonier, l'un représentant la Religion et l'autre la Grande Armée, ce n'est pas, après tout, une de ces questions qui doivent troubler un peuple et alarmer les consciences »¹¹⁹⁵.

Le critique refuse de prendre parti et annonce que son attention se portera seulement sur les œuvres exposées dans les deux salons. L'intérêt de la rédaction de *La Justice* comme de celle de *La Cocarde*¹¹⁹⁶ se porte plutôt sur les raisons de la scission et sa justification diplomatique par Ernest Meissonier : « À entendre ce grand peintre, on croirait presque que c'est pour éviter la guerre avec toute l'Europe qu'il a rompu avec Bouguereau »¹¹⁹⁷. Gustave Geffroy comme Gabriel Terrail-Mermeix¹¹⁹⁸ relativisent les conséquences diplomatiques, mises en avant par Ernest Meissonier, du refus de William Bouguereau de l'exemption des médaillés étrangers de l'Exposition universelle de 1889 :

« On a enflé ce débat d'une façon grotesque : pour un peu plus, la patrie était

1191. Bien que l'article de *La Lanterne* présente ce peintre, plusieurs fois médaillé du Salon, comme faisant partie des dissidents, Fernand Cormon expose en 1890 ainsi qu'en 1891 au Salon des artistes français.

1192. Anonyme, « Les Artistes », *op. cit.*

1193. Anonyme, « Les Beaux-Arts », *La Lanterne*, 1^{er} avril 1890, p. 2.

1194. Voir dictionnaire (annexe B, p. 608).

1195. Gustave Geffroy, « Salon de 1890 : Au Champ de Mars », *La Justice*, 14 mai 1890, p. 1.

1196. Lancée le 13 mars 1888 par Georges Labruyère, avec l'aide de Gabriel Terrail-Mermeix, *La Cocarde* est l'organe des socialistes qui soutiennent le boulangisme. Le journal est repris, en 1890, par André Castelin. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, sous la dir. de Jacques Godechat, Pierre Guiral et Fernand Terrou, t. III, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 341.

1197. G. Terrail-Mermeix, « Les Musiciens et les peintres », *La Cocarde*, 13 janvier 1890, p. 1.

1198. Débutant sa carrière journalistique en 1879 comme chroniqueur et reporter, Gabriel Terrail-Mermeix entre en politique au moment de l'affaire Boulanger. Il met au service du général *La Cocarde* et est élu député de la Seine lors des élections législatives de 1889. Il abandonne cependant assez vite son ancien chef révélant dans des articles parus anonymement dans *Le Figaro* les *Coulisses du boulangisme* qui sont réunis en volume et publiés dès 1890. Jean Jolly, *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1889 à 1940*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 3065-3066.

en danger. – Qu’allaient faire les gouvernements étrangers dont les lauréats étaient disqualifiés ?

On nous menaçait d’incidents diplomatiques. Non, messieurs les réactionnaires, il ne s’agissait de rien d’aussi gros »¹¹⁹⁹.

Ces journalistes évoquent une opinion publique agitée dans les mois suivant la crise boulangiste qui a réactivé ouvertement l’idée de revanche contre l’Allemagne. Gustave Geffroy déplore une instrumentalisation de l’art extrêmement dangereuse dans un tel contexte : « C’est alors que les graves déclarations patriotiques furent émises, que l’action civilisatrice et le renom de politesse de la France furent invoqués en phrases émues et solennelles. Les prétentions et les intérêts se mirent à l’abri derrière l’agaçant chauvinisme, plus hors de propos que jamais »¹²⁰⁰. Il est néanmoins intéressant de noter que ces trois articles émanant de *La Justice* et de *La Cocarde* sont les seuls de notre corpus à évoquer une telle agitation patriotique qu’ils déplorent. Face à cette scission, *La Cocarde* se délecte de la multiplication des expositions et transforme la société « aristocratique » en « phalange d’élite dont les combats seront autant de victoires françaises »¹²⁰¹. Si elle n’est pas née d’une véritable crise diplomatique, la nouvelle société – « sanctuaire d’élection »¹²⁰² – est néanmoins présentée par les socialistes nationalistes comme la plus à même de servir le prestige de la France à l’étranger.

Bien que largement présentés comme l’extrême gauche du Salon, il nous semble intéressant de noter qu’une telle assimilation ne préjuge en rien des sympathies des différents organes politiques envers les artistes de la Société nationale des beaux-arts. Louis de Fourcaud présente, dans le monarchiste *Gaulois*, le « parti académique » de William Bouguereau comme la droite du Salon et les « adversaires indépendants » derrière Ernest Meissonier comme sa gauche : « Nul n’ignore que, à l’exemple de toutes les assemblées délibérantes, il avait sa droite et sa gauche, fort acharnées l’une contre l’autre : la droite fortement attachée aux traditions, la gauche amie des recherches nouvelles et composée principalement des peintres de la jeune école »¹²⁰³. Sa préférence porte pourtant le critique monarchiste vers la gauche artistique : « Les fondateurs de cette association ont fait, incontestablement, une chose légitime et hautement morale, et leur œuvre mérite d’être encouragée »¹²⁰⁴. La lecture des comptes rendus des Salons de 1890 par Louis de Fourcaud révèle que ces derniers ont conforté son choix. En effet, à la tradition académique, le critique monarchiste préfère l’innovation artistique :

« Aux généralités grandioses, mais épuisées, succèdent les recherches typiques, l’étude des poussées de la vie terrestre en chaque contrée, jointes à ces curiosités passionnées de toute condition d’ambiance qui nous possèdent. Et, par là,

1199. Anonyme, « La Guerre des peintres », *La Cocarde*, 10 janvier 1890, p. 2-3.

1200. Gustave Geffroy, « Salon de 1890 : Au Champ de Mars », *op. cit.*

1201. Anonyme, « La Guerre des peintres », *op. cit.*

1202. *Ibid.*

1203. Fourcaud, « La Question des peintres », *Le Gaulois*, 27 janvier 1890, p. 2-3.

1204. *Ibid.*

notre école de paysagistes, qu'on s'obstine à déclarer affaiblie et sans ressort, témoigne d'une activité originale et d'un caractère nouveau »¹²⁰⁵.

Le critique profite de son compte rendu du Salon de la Société nationale des beaux-arts pour évoquer la justesse de l'atmosphère des toiles de Claude Monet dont il déplore l'absence : « Un haut artiste, M. Claude Monet, n'a-t-il pas fixé, pour sa part, une compréhension nouvelle de la lumière par la décomposition des tons vibrants ? Ses tableaux [...] suscitent la plus flagrante illusion des états changeants de l'atmosphère »¹²⁰⁶. Ne s'intéressant aux impressionnistes qu'à partir de 1882 et ne rendant compte que de leur dernière exposition, Louis de Fourcaud regrette le caractère d'ébauche ainsi que la composition de bien des toiles relevant de cette esthétique. Il se montre néanmoins, à partir des années 1880, très attentif à leurs recherches comme nous pouvons le percevoir dans son commentaire à propos des œuvres d'Alfred Sisley et Albert Lebourg qui exposent au Champ de Mars : « Leurs paysages, à tous les deux, ne sont pas toujours d'une construction irréprochable, mais on y respire, on y vit, on y voit clair, on y sent le charme de la vraie nature »¹²⁰⁷. Trois ans après la scission, le très modéré *Temps* regrette, dans son supplément, l'originalité des artistes qui formaient la gauche sectaire du Salon :

« La scission qui a entraîné au loin un groupe d'artistes ardents et, audacieux a privé la Société des artistes français du ferment fécond de la contradiction et de l'émulation et de ce puissant attrait qu'on appelle dans toutes les langues la variété. On disait : le péril est à gauche ! Aujourd'hui que les indisciplinés ne sont plus là, qui charger des péchés d'Israël ? La vie est devenue plate, décolorée, sans goût »¹²⁰⁸.

Il apparaît donc que si les journalistes des organes de la gauche modérée, du centre et de la droite monarchiste identifient les artistes jugés les plus innovants à la gauche de l'échiquier artistique, une telle assimilation ne conditionne pas leur réception. Les critiques écrivant dans des organes républicains modérés ou conservateurs ne s'interdisent pas d'apprécier des artistes identifiés comme appartenant à la gauche artistique. Si les critiques puisent dans le vocabulaire politique les termes de gauche et de droite qu'ils appliquent à l'art, ces termes, chargés de sens, acquièrent une certaine autonomie qui enrichit le rapport des critiques à l'œuvre d'art.

1.2 Artistes et hommes politiques

Notre corpus d'articles consacrés à la période post-impressionniste révèle toujours des comparaisons entre l'Assemblée nationale et les Salons. Ces parallèles s'établissent jusque dans les chroniques politiques au moment de l'ouverture des Salons et de la rentrée de

1205. Fourcaud, « Le Salon du Champ de Mars », *Le Gaulois supplément*, 14 mai 1890, p. 1-2.

1206. *Ibid.*

1207. *Ibid.*

1208. Ary Renan, « Le Salon des Champs-Élysées », *Le Temps supplément*, 29 avril 1893, p. 1.

la Chambre des députés à la suite d'élections législatives, comme celles de 1893, qui recomposent le paysage parlementaire :

« En même temps qu'avait lieu, au palais du Champ de Mars, le vernissage du Salon, on célébrait, au Palais-Bourbon, le vernissage de la Chambre. [...] On vous donnera des détails dans une autre partie de ce journal sur la solennité artistique. Nous nous bornerons donc à rendre compte de la solennité politique »¹²⁰⁹.

Sous le pseudonyme d'Adrien Vély¹²¹⁰, Adrien Lévy, dans sa chronique politique pour le *Figaro*¹²¹¹, utilise, à la manière d'Albert Wolff en 1874¹²¹², les codes du compte rendu de vernissage du Salon afin de présenter, telles des œuvres artistiques fraîchement accrochées, les événements qui vont être, selon lui, les temps forts de la vie parlementaire de l'année : « Il n'y a qu'une œuvre nouvelle à signaler cette année. C'est l'*Esprit nouveau*, grande composition d'un débutant, destinée à être accrochée dans la salle des séances, entre la droite et la gauche. Mais nous n'avons pu examiner cet essai intéressant, car il est encore loin d'être terminé »¹²¹³. Le débutant dont Adrien Lévy présente l'œuvre dans l'organe du centre n'est autre que le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, Eugène Spuller, répondant à l'interrogation du député catholique libéral Denys Cochin à propos de la liberté de culte dans l'espace public. Dans son discours du 3 mars 1894 devant la Chambre des députés, le ministre affirme sa volonté « d'envisager les relations de l'Église et de l'État dans un esprit nouveau »¹²¹⁴, prônant une inquiétante tolérance vis-à-vis de l'Église aux yeux des radicaux. À la suite des élections législatives de l'été 1893, les républicains progressistes possèdent, en effet, la majorité et peuvent abandonner la concentration républicaine qui les liait aux radicaux. Le président du conseil, Jean Casimir-Perier, forme ainsi un gouvernement composé d'hommes du centre et affiche une attitude d'apaisement à l'égard des catholiques que Léon XIII a, en février 1892, invités à accepter la République¹²¹⁵. Les métaphores artistiques permettent aux chroniqueurs politiques de donner un ton enlevé à leurs articles et, profitant de l'intérêt que suscitent les Salons, de conférer une dimension spectaculaire à la vie parlementaire tout en mettant en exergue les orientations de la formation politique que l'organe soutient.

Les journalistes des organes politiques constatent une certaine proximité entre leur principal objet d'attention, la vie et les hommes politiques, et les artistes. Prolongeant

1209. Adrien Vély, « Le Vernissage de la Chambre », *Le Figaro*, 25 avril 1894, p. 2.

1210. *Annuaire de la presse française et du monde politique*, *op. cit.*, p. 18.

1211. À la mort de Francis Magnard, Fernand de Rodays devient rédacteur en chef du *Figaro* jusqu'en 1901. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 347-351.

1212. Voir *infra* Les métaphores politiques (p. 21).

1213. Adrien Vély, « Le Vernissage de la Chambre », *op. cit.*

1214. Cité par Jean Jolly, *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1889 à 1940*, *op. cit.*, p. 3032.

1215. Le 20 février 1892, le pape Léon XIII fait paraître son encyclique *Au milieu des sollicitudes* qui invite les catholiques au ralliement à la République.

les craintes de leurs prédécesseurs monarchistes et bonapartistes des années 1870¹²¹⁶, critiques d'art et chroniqueurs politiques des années 1890 découvrent chez les artistes les défauts largement dénoncés chez les députés. Ainsi Berthonille présente, dans *Le Gaulois*, les peintres les plus intransigeants, tels Édouard Manet, comme incapables de résister aux médailles à l'instar des radicaux et socialistes qui siègent à l'Assemblée :

« Ce qu'il y a de plus curieux dans la vie et l'œuvre de Manet, c'est la contradiction flagrante que l'on relève entre sa tenue, sa conduite, ses actes, ses paroles, son esthétique d'insurgé et son ambition secrète. Ce révolté n'était au fond qu'un « officialiste » enragé. [...] Le succès dans l'art et le pouvoir dans la politique modifient complètement les convictions et les cerveaux. [...] Voyez ce qui se passe au palais Bourbon et au Luxembourg ! MM. Tolain¹²¹⁹, sénateur, et Joffrin¹²²⁰, député, apôtres convaincus de la candidature ouvrière, sont maintenant des ministériels endurcis »¹²²¹.

Le journaliste de l'organe monarchiste profite d'un article consacré à la donation de l'*Olympia* au Louvre¹²²² pour estomper le caractère subversif de la figure d'Édouard Manet¹²²³ tout en jetant le discrédit sur des députés de la gauche en dénonçant leur goût du pouvoir jugé contraire à leurs convictions radicales et socialistes. La presse de droite comme du centre prend plaisir à présenter les artistes jugés les plus révolutionnaires amadoués par les récompenses et les achats comme les militants de gauche assagis par le pouvoir. Ainsi le critique d'art du *Figaro*, Arsène Alexandre¹²²⁴, peint, en 1902, douze ans après la scission du Salon, les membres de la Société nationale des beaux-arts comme des révolutionnaires entrés au gouvernement : « Commencée en 89 (c'est 1889 que je veux dire, et non 1789, car il y a analogie), la révolution du Champ de Mars a passé, à l'Empire près, par les mêmes phases que l'autre. Tel régicide est devenu baron, et tel sergent,

1216. Voir *infra* La médiocrité de l'art républicain (p. 28).

1219. Ciseleur et secrétaire de la commission ouvrière pour l'Exposition de Londres en 1861, Henri Tolain est élu comme député radical en 1871 puis comme sénateur radical en 1876. *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1789 à 1889*, *op. cit.*, p. 428.

1220. Ouvrier mécanicien, communard, Jules Joffrin est l'un des fondateurs du parti socialiste possibiliste. Il est élu en 1882 au conseil municipal de Paris avant de devenir député en 1889. Jean Jolly, *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1889 à 1940*, *op. cit.*, p. 2025-2026.

1221. Berthonille, « Les Caprices de Paris : La Fortune de l'Olympia », *Le Gaulois*, 18 janvier 1890, p. 1-2.

1222. En 1889-1890, Claude Monet organise une souscription afin d'acheter l'*Olympia* pour l'offrir au Louvre. Ce musée ne pouvant accepter l'œuvre d'un artiste mort depuis moins de dix, la toile est exposée, en attendant, au Luxembourg. John Rewald, *Le Post-impressionnisme : de van Gogh à Gauguin*, Paris, Albin Michel, 1961, [New York, Museum of Modern Art, 1956], p. 468-469.

1223. Berthonille est, en effet, favorable à la réception de l'œuvre : « Si les graves défauts de Manet l'écartent d'une place en vue, son rôle de précurseur et son influence sur la jeune école moderne méritent une compensation à cette impuissance de facture qui lui coûta tant de douloureux efforts [...]. L'admission de l'*Olympia* au Louvre suffira pour sauver de l'oubli un art de transition, un effort voulu, exagéré, mais très honorable ». Berthonille, « Les Caprices de Paris : La Fortune de l'Olympia », *op. cit.*

1224. Voir dictionnaire (annexe B, p. 572).

maréchal »¹²²⁵. Ce type de reproches se retrouve jusque sous la plume de députés qui considèrent que les artistes sont aveuglés par les mêmes ambitions que les hommes politiques. Dans une chronique parisienne, E., qui est identifié par Henri Avenel¹²²⁶ comme le pseudonyme du député de la Corse Emmanuel Arène¹²²⁷, dresse un portrait peu élogieux des artistes :

« On sait que les peintres ont, généralement, un grand mépris de la politique. Ils parlent, avec le plus parfait dédain, des chinoiseries du parlementarisme et, dans les conversations d'atelier, raillent avec infiniment de verve les sénateurs, les députés, tous les pauvres politiciens qui perdent leur temps à scruter, à intriguer, à nommer des Commissions, à dresser des listes, à se plonger, en un mot, toute la journée dans la cuisine électorale.

Je ne dis pas que les peintres aient tort, mais, soit dit sans reproche, il me semble qu'ils sont eux-mêmes mûrs pour le parlementarisme. On se prend même à regretter, puisqu'ils ont été si longtemps à la recherche d'un palais, qu'on n'ait pas songé à leur offrir le Palais-Bourbon. Ils y auraient fait tout aussi bonne, ou tout aussi laide figure que ceux qui l'occupent actuellement. Ils n'auraient, en tout cas, rien eu à leur envier sous le rapport des petits trucs et des petites ficelles qui sont le fin des fins de la vie parlementaire »¹²²⁸.

L'auteur de cette chronique présente les artistes se laissant aller aux mêmes intrigues que les députés afin de maintenir leur influence. Un tel article s'inscrit dans le contexte de la montée de l'antiparlementarisme en France et particulièrement à Paris où les élections municipales de mai 1900 révèlent une forte percée des nationalistes. Si cet article provient bien de la main du député républicain modéré de Corse, il est particulièrement intéressant de lire, dans cet appel à l'humilité adressé aux artistes, un dédouanement des députés. En effet, Emmanuel Arène est impliqué dans le scandale de Panama¹²²⁹ qui, éclatant en septembre 1892, participe de la montée de l'antiparlementarisme¹²³⁰. Révélant les faiblesses des artistes, l'auteur de l'article semble excuser celles des députés. Vie artistique et politique sont ainsi mêlées par les journalistes des organes des différentes mouvances politiques. De tels aller-retours entre le monde artistique et le monde politique permettent de comprendre que l'art comme la politique ne sont pas envisagés séparément dans l'espace du journal d'opinion. Chroniques artistiques et politiques sont enrichies par ces méta-

1225. Arsène Alexandre, « Les Salons de 1902 : Société nationale des beaux-arts », *Le Figaro*, 19 avril 1902, p. 3-4.

1226. *Annuaire de la presse française et du monde politique, op. cit.*, p. 6.

1227. Voir dictionnaire (annexe B, p. 578).

1228. E., « Notes d'un Parisien », *Le Figaro*, 17 janvier 1901, p. 3.

1229. La Compagnie du canal de Panama, en difficulté dès 1888, met en place un système de corruption des journalistes et parlementaires afin d'obtenir le vote d'un emprunt qui ne parvient pas à empêcher, en janvier 1889, sa faillite. Le scandale est révélé dans les colonnes de *La Libre Parole* d'Édouard Drumont à l'automne 1892. Jean-Marie Mayeur, *La Vie politique sous la Troisième République 1870-1940*, Paris, Seuil, 1984, p. 205.

1230. Ce scandale entraîne le renouvellement du personnel politique. Les nationalistes dénoncent la collusion des opportunistes au pouvoir avec le monde des affaires.

phores qui permettent à la discussion de se poursuivre d'un article à l'autre et d'acquérir une nouvelle dimension.

1.3 La place de l'art dans la presse politique

Si des parallèles entre les Salons et l'Assemblée nationale sont établis par les chroniqueurs politiques comme artistiques, la vie parlementaire est présentée, par les critiques d'art, comme faisant concurrence à la vie artistique au sein du journal. Des critiques se plaignent de voir la place accordée aux comptes rendus d'expositions, dans les organes politiques, réduite à la portion congrue au moment d'élections ou de crises politiques. Ainsi Paul Heusy déplore, en avril 1896, dans *Le Radical*, le retard pris dans les comptes rendus d'expositions ainsi que la concision à laquelle il est tenu au moment de la chute du gouvernement de Léon Bourgeois :

« Dans ces trois dernières semaines, si abondantes en gros incidents parlementaires et en procès tumultueux qui accaparaient toutes les colonnes du journal, les expositions particulières se sont multipliées. Nous n'avons pu les signaler à leur ouverture successive, nous ne pouvons encore leur consacrer qu'un mot bref »¹²³¹.

Le critique note, en un seul article intitulé « Les Salons particuliers », les œuvres les plus intéressantes des trois expositions précédemment annoncées dans l'organe de la gauche progressiste¹²³² : le cinquième Salon de la Rose-Croix dans la galerie des Arts réunis¹²³³, l'exposition de Louis Legrand dans la galerie de Siegfried Bing¹²³⁴ et le salon de la Société des Artistes Indépendants¹²³⁵. Il attire l'attention du lecteur sur les toiles présentées par Alphonse Osbert à la Rose-Croix dont il apprécie la lumière en dépit de l'aspect mystique ainsi que sur les œuvres des néo-impressionnistes qui exposent au Salon de la Société des Artistes Indépendants tels Paul Signac, Maximilien Luce, Hippolyte Petitjean¹²³⁶, Louis Valtat et Frantz Charlet¹²³⁷. *Le Radical* ne propose, en revanche, ni annonce ni compte rendu de l'exposition de Pierre Bonnard chez Durand-Ruel, de la onzième exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes chez Louis-Léon Le Barc de Boutteville¹²³⁸, du

1231. P. H., « Les Salons particuliers », *Le Radical*, 5 avril 1896, p. 3.

1232. À la Chambre des députés, le groupe de la gauche radicale devient celui de la gauche progressiste en 1893.

1233. Anonyme, « Echos et nouvelles », *Le Radical*, 17 mars 1896, p. 2.

1234. Anonyme, « Echos et nouvelles », *Le Radical*, 2 avril 1896, p. 2.

1235. Anonyme, « Echos et nouvelles », *Le Radical*, 13 février 1896, p. 2.

1236. Élève de Puvis de Chavannes, Léon Petitjean rencontre, en 1884, Georges Seurat et réalise ses premières toiles divisionnistes à partir de 1886. Il participe pour la première fois au Salon de la Société des Artistes Indépendants en 1891. *Le Néo-impressionnisme : de Seurat à Paul Klee*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 14 mars - 10 juillet 2005, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005, p. 415.

1237. Élève de Carolus-Duran et de Jean Léon Gérôme à l'École des Beaux-Arts, le peintre belge Frantz Charlet participe avec Théo van Rysselberghe à la fondation du groupe de XX. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, tome 3, op. cit., p. p497.

1238. Aucune de ces expositions réunissant les néo-impressionnistes et les nabis n'a par ailleurs été présentée dans cet organe.

deuxième salon de l'Art nouveau chez Siegfried Bing – alors que le premier avait fait l'objet d'un compte rendu ¹²³⁹ –, des expositions d'Henri-Gabriel Ibels puis de Léo Gausson chez Léonce Moline, de la troisième exposition de la Libre Esthétique de Bruxelles, de celle de Paul Gauguin à la *Librairie de l'art indépendant*, de Paul Sérusier chez Ambroise Vollard et chez Siegfried Bing, et enfin de l'exposition de Camille Pissarro chez Durand-Ruel. Toutes ces manifestations artistiques se déroulent, en effet, au cours du très bref gouvernement de Léon Bourgeois qui, ne durant que du 1^{er} novembre 1895 à la fin avril 1896, accapare les colonnes du *Radical*¹²⁴⁰. Ce cabinet, le premier de la Troisième République à être uniquement composé de radicaux, provoque un conflit entre la Chambre des députés et le Sénat. Le gouvernement est renversé par le Sénat qui, opposé au projet d'impôt sur le revenu déposé par les radicaux et dont la Chambre des députés a voté le principe, refuse de voter les crédits destinés à rapatrier le corps expéditionnaire de Madagascar.

Le critique d'art du *Radical* à partir de 1901, Pierre Bouillet, présente ses salons comme conditionnés par l'actualité politique, non seulement dans leur brièveté mais également dans leur style. Le critique est dispensé de considérations générales sur l'art de son temps par les élections législatives d'avril et mai 1902 :

« Il est généralement de mode, en commençant le compte rendu d'un Salon, de dogmatiser sur les tendances que l'on observe ou que l'on croit découvrir parmi les œuvres exposées. Et l'on profite de l'occasion, après le refrain inévitable sur la décadence artistique, de faire étalage de ses propres concepts – profonds peut-être, plus souvent obscurs – et de ses aspirations quintessenciées vers l'idéal.

Mais, en période électorale, pas de temps à perdre à rêver dans les nuages : il faut être clair et précis, et surtout bref » ¹²⁴¹.

Le critique qui ne rend compte en 1902 que du Salon de la Société nationale des beaux-arts ainsi que de celui de la Société des artistes français, se contentant d'annoncer celui des indépendants, présente comme un devoir la clarté et la précision qu'il oppose à l'obscurité d'une réflexion sur la décadence artistique. De tels préceptes formels, présentés comme motivés par l'actualité politique, pourraient s'apparenter à une profession de foi radicale contre le mysticisme. Ils s'adresseraient ainsi également aux artistes dont Pierre Bouillet, comme les autres critiques de la presse radicale, ne goûtent absolument pas les recherches symbolistes qui les renvoient, selon lui, à l'obscuratisme de la religion ¹²⁴². La clarté et la précision que le critique revendique seraient alors les qualités qu'il réclame chez les artistes voire chez les électeurs en ces temps d'élections législatives qui, remportées par le Bloc des gauches ¹²⁴³, consacrent la victoire des radicaux et vont leur permettre de poursuivre et

1239. P. H., « Les Galeries de « L'Art Nouveau » », *Le Radical*, 27 décembre 1895, p. 2.

1240. Sigismond Lacroix, « Désarroi », *Le Radical*, 24 avril 1896, p. 1.

1241. P. Bouillet, « Salon de 1902 : Société Nationale des Beaux-Arts », *Le Radical*, 20 avril 1902, p. 1–2.

1242. Voir *supra* Les nabis tournés vers le passé ? (p. 374).

1243. Le Bloc des gauches est la réunion de la gauche laïque républicaine en vue des élections législatives d'avril-mai 1902.

de durcir la lutte contre l'Église¹²⁴⁴. De telles réflexions¹²⁴⁵ sur la régularité des articles artistiques ainsi que leur forme et leur ton révèlent l'influence du support qu'est le journal politique sur sa critique d'art.

2 L'art comme reflet de la France à l'étranger : La participation des artistes français à l'exposition de Berlin de 1891¹²⁴⁶

Alors que l'Exposition universelle de 1889, à travers laquelle la France républicaine entendait célébrer le centenaire de la Révolution ainsi que le triomphe de la Troisième République, est boycottée par l'Allemagne à l'instar des autres états monarchiques européens¹²⁴⁷, en 1891, des artistes français sont invités à participer à l'exposition artistique internationale de Berlin. Encouragés par l'ambassadeur de France à Berlin, Jules Herbette, un certain nombre de peintres accepte ; un jury qui doit décider des envois est alors mis en place. Il se compose d'Édouard Detaille, Ernest Duez, Jean-Charles Cazin, Albert Besnard, Guillaume Dubufe, Henri Gervex, William Bouguereau, Léon Lhermitte, Jules Lefebvre et Alfred Roll. La venue à Paris, du 17 au 27 février 1891, de l'impératrice d'Allemagne, mère de Guillaume II, qui visite les ateliers des futurs exposants afin de soutenir le projet, émeut particulièrement la presse française. Cet événement propulse l'entreprise au cœur des discussions et place les artistes invités sur le devant de la scène artistique mais également politique. Le patriotisme des futurs exposants est mis en doute avec virulence par certains quotidiens et les artistes se sentent obligés de défendre leur position. Face à l'émotion suscitée dans la presse, les artistes français, à l'exception de Vuillefroy, renoncent à exposer.

Cet événement de la scène artistique internationale qui suscite de nombreuses réactions dans la presse politique française permet d'étudier les missions confiées à l'art au niveau international et les différentes expressions du patriotisme présentes dans la critique d'art de la période. La réception politique de l'exposition de Berlin de 1891 apparaît représentative de l'atmosphère de cette période de naissance du nationalisme¹²⁴⁸. Le nationalisme de

1244. Sigismond Lacroix, « Première impression », *Le Radical*, 29 avril 1902, p. 1.

1245. Ces avertissements au lecteur ne sont pas l'apanage du *Radical*, ils apparaissent également dans le *Journal des débats politiques et littéraires* qui représente le centre républicain conservateur, au moment où éclate l'affaire des fiches à l'automne 1904 : « La vie parlementaire fait tort à la vie artistique. Ne croyez point que celle-ci se soit arrêtée. Depuis que le Salon d'automne est fermé, nous avons été convié à des manifestations qui ne sont pas toutes négligeables. Il convient, avant que s'achève l'année, d'en dire quelques mots en dépit de la politique ». Edouard Sarradin, « Notes d'art », *Journal des débats politiques et littéraires*, 29 décembre 1904, p. 3.

1246. Cette sous-partie reprend une communication présentée à l'occasion de la journée d'étude « Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen » organisée par le Centre André Chastel et l'Université Paris-Sorbonne les 18 et 19 avril 2014. Oriane Marre, « La critique d'art comme espace d'expression du nationalisme : La participation des artistes français à l'exposition de Berlin de 1891 à travers la presse politique française », *Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen*, dir. Thierry Laugée, Jonathan Lévy et Carole Rabiller, actes du colloque d'avril 2014 à Paris, Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître en 2016.

1247. Pascal Ruedin, *Beaux-arts et représentation nationale : La participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, Bern, Éditions scientifiques internationales, 2010, p. 229-239.

1248. Le terme « nationalisme » est peu utilisé par les journalistes qui lui préfèrent celui de « patriotisme ».

droite est, en effet, un phénomène qui voit le jour à partir de l'affaire Boulanger en 1888 – moment de rupture marquant le passage d'un nationalisme républicain à un nationalisme conservateur et d'opposition qui prend le régime parlementaire pour ennemi¹²⁴⁹.

Les historiens qui se sont intéressés à cette exposition tels Jean-Pierre Rioux dans l'introduction de l'édition de 1967 du *Joujou patriotisme* de Remy de Gourmont¹²⁵⁰, Robert Jay dans sa thèse de doctorat *Art and Nationalism in France, 1870-1914*¹²⁵¹ ou François Robichon dans son article consacré à la figure d'Édouard Detaille¹²⁵² mettent uniquement en avant la virulence des milieux nationalistes de droite, oubliant le patriotisme des républicains, ainsi que les positions de l'extrême gauche nationaliste. Jean-Pierre Rioux et François Robichon nuancent également l'émotion suscitée par cette exposition au sein de l'opinion publique. À l'inverse, Richard Thomson met l'accent sur cette émotion dans le chapitre de *La République troublée* consacré à l'idéologie de la Revanche lorsqu'il évoque cette affaire qu'il considère comme révélatrice de la façon dont « les beaux-arts peuvent devenir une arme dans une guerre du goût, à défaut de guerre territoriale »¹²⁵³.

L'examen de la presse d'opinion permet de constater l'intérêt des différentes formations politiques françaises – et non uniquement des courants nationalistes – pour cette exposition. Ces articles permettent d'analyser la conception qu'ont les journalistes du patriotisme, mais aussi la place qu'ils assignent à l'art dans ce rapport à la patrie. L'étude de l'organe de presse de chaque mouvement politique permet ainsi de découvrir seize articles parus entre le 19 et le 28 février 1891, et consacrés à la participation des artistes français à l'exposition de Berlin. Ces articles – premier-Paris, nouvelles, chroniques – sont écrits par des personnalités politiques, des anonymes, des critiques littéraires et artistiques¹²⁵⁴.

1249. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990, p. 16-17.

1250. Remy De Gourmont, *Le Joujou patriotisme*, sous la dir. de Jean-Pierre Rioux, Hollande, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1967.

1251. Robert Jay, *Art and Nationalism in France, 1870-1914* [thèse de doctorat Université du Minnesota], Paris, 1979.

1252. François Robichon, « Édouard Detaille ou le patriotisme dans l'art : l'exposition de Berlin en 1891 », *Histoires d'art. Mélanges en l'honneur de Bruno Foucart*, Paris, Éditions Norma, 2008, p. 239-251.

1253. Richard Thomson, *La République troublée : Culture visuelle et débat social (1889-1900)*, Paris, Les presses du réel, 2008, [New Haven, Yale University press, 2004].

1254. Quatre articles illustrent les positions des formations d'extrême droite : ils proviennent de *L'Autorité*, organe du jeune courant nationaliste issu de la droite bonapartiste : Paul De Leoni, « L'Art français à Berlin », *L'Autorité*, 20 février 1891, p. 1. Paul de Cassagnac, « Les Peintres français à Berlin », *L'Autorité*, 21 février 1891, p. 1. Paul de Cassagnac, « Jamais ! », *L'Autorité*, 22 février 1891, p. 1. Paul de Cassagnac, « Les Saintes Haines », *L'Autorité*, 24 février 1891, p. 1. Deux articles représentent la droite ; ils sont extraits de l'organe des monarchistes, *Le Gaulois* : Scaramouche, « Les Peintres français à Berlin », *Le Gaulois*, 22 février 1891, p. 1. Carle Des Perrieres, « Courrier de Paris », *Le Gaulois*, 24 février 1891, p. 1. Un article du *Temps* permet d'étudier la position du centre droit : Anonyme, « Sans titre », *Le Temps*, 28 février 1891, p. 1. Trois articles issus de quotidiens de gauche représentent le courant radical : un article provient de *La Lanterne* : Anonyme, « Art et patriotisme », *La Lanterne*, 24 février 1891, p. 1, journal de la gauche radicale, et deux de *La Justice*, organe des radicaux-socialistes : Paul Degouy, « Une visite », *La Justice*, 23 février 1891, p. 1. Camille Pelletan, « Patriotisme », *La Justice*, 25 février 1891, p. 1. Enfin six articles paraissent dans le journal d'extrême gauche *La Cocarde*, proche du Comité central socialiste révolutionnaire qui regroupe les socialistes boulangistes : André Castelin, « Germanisation », *La Cocarde*, 19 février 1891, p. 1. André Castelin, « Emissaire de Guillaume II », *La Cocarde*, 20 février 1891, p. 1. André Castelin, « Les Petits pantalons rouges », *La Cocarde*, 22 février 1891, p. 1. André Castelin, « Le Drapeau », *La Cocarde*, 24 février 1891, p. 1. André Castelin, « Le Salon des capitulards », *La Cocarde*, 26 février 1891, p. 1. André Castelin, « Justice rendue », *La Cocarde*, 27 février 1891, p. 1.

Parmi ces articles seuls deux sont favorables à la participation des artistes français : l'un provient de l'extrême droite nationaliste et l'autre de la droite royaliste. Deux articles, qui sont issus de la presse républicaine, affichent une opinion plus nuancée. Enfin, douze articles – écrits par quatre personnes – s'opposent à la participation des peintres français avec plus ou moins de violence.

2.1 Une représentation des forces en présence

Le contexte politique du début des années 1890 paraît a priori favorable à une telle exposition internationale. La crise boulangiste s'est terminée à la suite de la traduction en Haute Cour du général Boulanger en août 1889 et la déconvenue des boulangistes aux élections municipales d'avril 1890. La République semble laisser de côté la question de l'Alsace-Lorraine. L'arrivée au pouvoir en 1888, en Allemagne, de Guillaume II, qui entend en finir avec le différend franco-allemand, et la démission d'Otto von Bismarck le 20 mars 1890 rassurent les Français¹²⁵⁵.

La lecture des articles consacrés à l'exposition de Berlin révèle que la France est en train de se relever. André Castelin¹²⁵⁶, dans *La Cocarde*, réclame « que la France sorte de son attitude humiliée, qu'elle se dresse fière devant l'étranger »¹²⁵⁷ affirmant ainsi une rupture avec le récent passé de « cette nation qui avait tressailli en 1887 »¹²⁵⁸. Ce nationaliste fait référence à l'affaire Schnæbelé, période de grande peur vis-à-vis de l'Allemagne : le 21 avril 1887 le commissaire français Guillaume Schnæbelé convoqué par son homologue allemand était arrêté sous l'inculpation d'espionnage en Alsace. Cette arrestation suscita une émotion extrême, particulièrement dans les milieux nationalistes qui crurent à l'imminence de la guerre : le général Boulanger, alors ministre de la guerre, échauffait les esprits par ses déclarations revanchardes. La peur était alors perceptible jusque dans le discours sur l'art. Alors que le rédacteur en chef du *Gaulois* appelait ses lecteurs à garder leur sang-froid¹²⁵⁹, le salonnier, dans un compte rendu du 30 avril 1887, constatait à travers les œuvres exposées au Salon l'expression du mal être de la France¹²⁶⁰, qualifiant l'exposition de « Salon des grandes incertitudes morales, des blessures cachées, des espoirs déçus »¹²⁶¹. Louis de Fourcaud se lamentait :

1255. Jacques Binoche, *Histoire des relations franco-allemandes de 1789 à nos jours*, Paris, Masson, 1996, p. 68.

1256. Membre de la Ligue des patriotes, député boulangiste de l'Aisne de 1889 à 1902, André Castelin reste fidèle au général Boulanger jusque dans la débâcle. Il cherche alors à prendre le contrôle du parti boulangiste. Bertrand Joly, *Dictionnaire biographique et géographique du nationalisme français (1880-1900)*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 92-93.

1257. André Castelin, « Germanisation », *op. cit.*

1258. *Ibid.*

1259. J. Cornely, « Du sang-froid », *Le Gaulois*, 22 avril 1887, p. 1.

1260. Monarchiste, Louis de Fourcaud attribue le mal être du pays à l'incapacité de la République et de ses lois à relever la France : « nous sommes une brave nation sur laquelle on a marché cruellement, qui a tout fait pour se relever, à laquelle on a tout promis, et qui s'aperçoit, tout coup, qu'elle est toujours faible et qu'elle n'est point debout. On lui a bâti des écoles sans nombre, mais on a violé en elle la liberté de conscience. On l'a rendue orgueilleuse de ses armées, mais l'effroi d'une prochaine guerre demeure suspendu sur sa tête ». Fourcaud, « Le Salon », *Le Gaulois*, 30 avril 1887, p. 4.

1261. *Ibid.*

« Toute sécurité a disparu : nous ne savons ce qui arrivera demain. [...] Avec cela, nous voilà si divisés les uns contre les autres, si mortellement abaissés, que le moindre coup d'œil de l'étranger nous fait peur. [...] Que deviendrons-nous ? C'est l'interrogation amère et sans réponse. Pourquoi ce mystère qui pèse sur nous ne pèserait-il pas sur les peintres également ? »¹²⁶²

Observant les sujets des toiles exposées, il y distinguait les différentes institutions vers lesquelles se tournent les Français en temps de crise :

« Celui-ci subit la poésie de la religion dont il ne croit peut-être aimer que le pittoresque. Celui-là compte sur le salut par la science, et il peint les savants peut-être d'instinct et sans déterminer bien précisément le rôle que leur assigne son rêve obscur. Ce troisième verse dans l'interprétation de la nature extérieure ses inconscientes mélancolies. Ce dernier, robuste et fier, montre des soldats comme jaillis des sillons. Et tous, malgré leurs conceptions différentes et leurs pratiques dissemblables, révèlent soudain, dans leurs intimes soucis, une formidable unité. Longtemps la maladie sociale a couvé : elle s'accuse, elle éclate aux yeux, et la crise aiguë se marque au Salon actuel »¹²⁶³.

Le critique d'art affirmait donc, à l'occasion de cette crise franco-allemande, le rôle de miroir des maux de la société du Salon. André Castelin dans son article consacré à l'exposition de Berlin de 1891 montre bien que la France s'est redressée depuis 1887, qu'elle est maintenant prête à restaurer sa place en Europe.

Malgré cette période de détente, une vision négative de l'Allemagne persiste parmi les nationalistes mais également les républicains de gauche. Le député nationaliste du Gers Paul de Cassagnac¹²⁶⁴ qualifie les Allemands de « détresseurs de nos provinces, de[s] bourreaux de l'Alsace-Lorraine »¹²⁶⁵. À travers ces articles la gauche républicaine, bien que favorable à un apaisement des relations franco-allemandes, rappelle également sa position vis-à-vis « d'un ennemi qui, lui, se souvient »¹²⁶⁶, ou encore « de nos vainqueurs de 1871 »¹²⁶⁷. Afin de décourager les artistes d'exposer à Berlin, les nationalistes, boulangistes, d'extrême droite comme d'extrême gauche, se saisissent du souvenir de la guerre de 1870 avec pathos comme en témoignent les articles d'André Castelin : « Qui oserait oublier nos villes, nos villages incendiés ? Les paysans, les femmes massacrées [...]. Les filles violées sous les yeux de leurs parents garrottés, puis la maisonnée entière adossée au mur

1262. Fourcaud, « Le Salon », *op. cit.*

1263. *Ibid.*

1264. Fils d'un député bonapartiste, Paul de Cassagnac a été fait prisonnier lors de la guerre contre la Prusse. Sa haine de la République fait évoluer cet ardent catholique, proche des royalistes, du bonapartisme vers le nationalisme antiparlementaire. Bertrand Joly, *Dictionnaire biographique et géographique du nationalisme français (1880-1900)*, *op. cit.*, p. 91-92.

1265. Paul de Cassagnac, « Les Saintes Haines », *op. cit.*

1266. Anonyme, « Art et patriotisme », *op. cit.*

1267. Camille Pelletan, « Patriotisme », *op. cit.*

et fusillée lâchement ! »¹²⁶⁸ Ce député boulangiste de l'Aisne, membre de la Ligue des patriotes, tente de rendre vivant le souvenir de la guerre ; il dit lutter contre son oubli. Cette peur de l'oubli peut sembler légitime puisque la guerre n'est évoquée ni par les critiques favorables à l'exposition ni par les journalistes républicains, à l'image du journaliste de *La Lanterne*, organe de la gauche radicale, qui bien que vivement opposé au projet évoque avec laconisme « le fossé creusé par 1870 entre l'Allemagne et la France »¹²⁶⁹. Par cette unique référence à la guerre de l'article, les républicains se présentent comme patriotes mais non bellicistes.

Si les boulangistes d'extrême droite comme d'extrême gauche ravivent le souvenir de la guerre de 1870, seuls les articles de l'organe des nationalistes d'extrême droite, *L'Autorité*, font mention d'une guerre de revanche, « fût-elle lointaine, fût-elle impossible »¹²⁷⁰, comme l'explique Paul de Cassagnac qui désire entretenir « chez nos jeunes générations, l'immuable volonté de rendre à la Mère-Patrie les deux filles qu'un rapt sanglant lui a ravies »¹²⁷¹. À l'inverse, les républicains se félicitent de « la détente incontestable que l'élimination successive de M. de Bismarck et de M. Crispi »¹²⁷² a apportée dans la situation générale de l'Europe »¹²⁷³. Et lorsque le député républicain et anti-boulangiste Henry Fouquier¹²⁷⁴, sous le pseudonyme de Scaramouche, favorable à l'exposition de Berlin, assure les lecteurs du *Gaulois* du patriotisme des futurs exposants, rappelant qu'Édouard Detaille « aimerait mieux y voir entrer ses petits soldats et ses canonniers en chair et en os qu'en peinture »¹²⁷⁵, le député radical antiboulangiste Camille Pelletan¹²⁷⁶, rédacteur en chef de *La Justice*, explique bien que toute guerre de revanche est impensable pour les républicains : « Au cas où les pantalons rouges¹²⁷⁷ entreraient à Berlin... autrement ? Ce cas, nous ne voulons pas le prévoir. Combien de sang coulerait avant qu'il se réalisât ? »¹²⁷⁸

Si une guerre avec l'Allemagne n'est pas sérieusement envisagée par les journalistes, les intentions de Guillaume II intriguent les hommes politiques et leurs conséquences sur le plan international inquiètent particulièrement les républicains. En effet, l'exposition de Berlin doit se tenir au moment d'une exposition artistique internationale russe comme l'explique le journaliste de *La Lanterne* : « Guillaume II fait coup double. Il coupe l'herbe sous le pied à ses voisins les Russes ; en attirant les artistes français à Berlin il aliène à la France les sympathies de son alliée »¹²⁷⁹. L'exposition est présentée comme un moyen pour l'Allemagne de s'immiscer entre la France et la Russie qui ont entamé un rappro-

1268. André Castelin, « Le Drapeau », *op. cit.*

1269. Anonyme, « Art et patriotisme », *op. cit.*

1270. Paul de Cassagnac, « Les Peintres français à Berlin », *op. cit.*

1271. Paul de Cassagnac, « Les Saintes Haines », *op. cit.*

1272. Président du conseil des ministres italiens de 1887 à 1891, Francesco Crispi est hostile à la France et renforce les liens de l'Italie avec l'Allemagne.

1273. Anonyme, « Sans titre », *op. cit.*

1274. Voir dictionnaire (annexe B, p. 600).

1275. Scaramouche, « Les Peintres français à Berlin », *op. cit.*

1276. Voir dictionnaire (annexe B, p. 635).

1277. Les pantalons rouges renvoient à l'uniforme des soldats français qui peuplent les œuvres d'Édouard Detaille.

1278. Camille Pelletan, « Patriotisme », *op. cit.*

1279. Anonyme, « Art et patriotisme », *op. cit.*

chement à la suite du refroidissement des relations entre l'Allemagne et la Russie¹²⁸⁰. Ce rapprochement s'avère très lent : le tsar Alexandre III ne se décide à répondre aux sollicitations de la diplomatie française que lorsqu'il apprend le renouvellement anticipé de la Triple Alliance¹²⁸¹ entre l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie et l'Italie, en mai 1891, qui isole la Russie¹²⁸².

2.2 L'art : un enjeu national

Les journalistes qui soutiennent les artistes dans leur volonté d'exposer à Berlin mettent en avant le rôle actif que l'art doit jouer dans la réaffirmation de la puissance française. Cette exposition en est l'occasion comme le déclare Paul de Léoni¹²⁸³, auteur dans *L'Autorité* d'un premier article favorable à cette exposition :

« Le patriotisme en pareille circonstance, ce n'est pas de s'isoler, d'affecter une bouderie, le patriotisme, c'est de montrer que l'art français est toujours florissant et de prouver que si la France s'est relevée au point de vue militaire, elle n'a pas dégénéré dans le domaine de l'Art où elle a toujours tenu la première place »¹²⁸⁴.

Cette position, née de la plume d'un ancien militaire, est, dès le lendemain, condamnée par Paul de Cassagnac, seul responsable de la ligne politique de *L'Autorité*¹²⁸⁵. Un article anonyme du *Temps* explique quant à lui que l'argument de Paul de Léoni est celui de la raison :

« on s'est demandé, non plus s'il était bon pour nos peintres d'affirmer la prépondérance de la vieille mais toujours jeune métropole des beaux-arts dans la capitale d'un empire qui voudrait bien cesser d'être exclusivement militaire, mais s'il convenait de montrer par notre présence que les souvenirs de 1871 tendaient à s'effacer de nos cœurs. La raison parlait d'un côté, le sentiment de l'autre, et, comme toujours en pareil cas, c'est le sentiment qui l'a emporté »¹²⁸⁶.

1280. En 1890, Guillaume II ne renouvelle pas le traité de réassurance avec la Russie.

1281. Cette Triple Alliance naît en mai 1882 à la suite de l'adhésion de l'Italie, protestant contre l'établissement du protectorat français en Tunisie, à l'alliance austro-allemande de 1879. Jacques Binoche, *Histoire des relations franco-allemandes de 1789 à nos jours*, *op. cit.*, p. 57.

1282. Jean Ganiage, *L'Expansion coloniale de la France sous la troisième République (1871-1914)*, Paris, Payot, 1968, p. 161.

1283. Paul-Henri Charvet de Léoni quitte l'armée en 1863 et se consacre au journalisme politique. Collaborant au *Constitutionnel* et au *Pays*, il se fait, aux côtés de Paul de Cassagnac, l'ardent défenseur de l'Empire. Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains : contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, Paris, Hachette, 1893, p. 975-976.

1284. Paul De Léoni, « L'Art français à Berlin », *op. cit.*

1285. Une telle situation est intéressante car elle révèle qu'en cas de désaccord entre un collaborateur du journal et son fondateur, le désaccord est signalé. Elle révèle également des opinions divergentes dans le camp nationaliste.

1286. Anonyme, « Sans titre », *op. cit.*

La presse républicaine avait déjà mis en avant à plusieurs reprises l'importance de l'art qui participe de la grandeur de la nation, notamment à propos des toiles impressionnistes dans un article de *La Petite Presse* de 1882 : « À la longue, les yeux ignorants se familiariseront avec les choses artistiques. Notre grandeur nationale n'y perdra pas »¹²⁸⁷. Soulignant l'audace des impressionnistes en développant le champ lexical de la révolution¹²⁸⁸, Henry Robert, témoin républicain de cette insurrection¹²⁸⁹, considérait que ces artistes œuvraient à la grandeur de la France. À un moment où le pays n'avait pas les moyens de préparer une guerre, sa population était intellectuellement nourrie par le rêve de revanche – en cette même année 1882 fut fondée par Paul Déroulède la Ligue des Patriotes, à sa création, proche de la République, qui a maintenu une tension permanente vis-à-vis de l'Allemagne.

Ces journalistes présentent cette participation comme avantageuse pour la France sur le plan économique, l'Allemagne représentant un marché important selon Henry Fouquier : « ils se disent que nous sommes en paix avec l'Allemagne et que, lorsqu'on est en paix avec un pays, c'est faire un métier de dupes de laisser à ce seul pays les avantages de la paix. Les Allemands viennent chez nous, profitent moralement et matériellement de la France »¹²⁹⁰. Paul Degouy revendique, quant à lui, l'art comme « un terrain neutre », affranchi de la politique : « ce n'est pas une chose extraordinaire que d'aller suspendre un tableau à Berlin »¹²⁹¹. Sûrs des qualités de l'art français, ces journalistes sont persuadés que la France va tirer profit de ces envois. À l'inverse, les journalistes, comme André Castelin, qui dénoncent cette exposition présentent l'art comme dépendant par essence de la nation : « l'art français fait partie intégrante de notre génie national ; c'est la patrie dans une de ses plus nobles, de ses plus hautes manifestations »¹²⁹². Les peintres doivent donc, selon Paul de Cassagnac, s'incliner devant l'expression du patriotisme : « L'Art français doit suivre le drapeau. Où le drapeau français ne va pas, l'Art se fourvoie »¹²⁹³. Il est intéressant de constater que Carle Des Perrières, Henry Fouquier et Paul de Cassagnac, qui furent unanimes dans leur dénonciation des *Sous-offs*¹²⁹⁴ de Lucien Descaves en 1889¹²⁹⁵, se trouvent divisés face à l'exposition de Berlin. Henry Fouquier, qui en 1890 plaçait l'intérêt de la nation au-dessus de celui de la littérature¹²⁹⁶, revendique en 1891 une certaine autonomie pour les artistes. Il les charge de livrer leur propre bataille qui pourrait

1287. Henry Robert, « Chronique parisienne : Le Salon des impressionnistes », *La Petite Presse*, 5 mars 1882, p. 1.

1288. « Il y a une dizaine d'année, un groupe d'artistes courageux entreprit de révolutionner l'art pictural ». *ibid.*

1289. Voir *infra* Des novateurs (p. 146).

1290. Scaramouche, « Les Peintres français à Berlin », *op. cit.*

1291. Paul Degouy, « Une visite », *op. cit.*

1292. André Castelin, « Germanisation », *op. cit.*

1293. Paul de Cassagnac, « Jamais ! », *op. cit.*

1294. Roman, fruit de quatre années d'observation dans l'armée, qui heurte de nombreux patriotes par sa description réaliste de l'institution.

1295. Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain : Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 371-373.

1296. « Si, par malheur, une lutte s'établissait entre l'esprit littéraire et l'esprit militaire, nous serions écrasés. Quel que soit le rôle immense et utile des remueurs d'idées, aujourd'hui, plus que jamais l'opinion est pour ceux qui versent leur sang avant d'être pour ceux qui versent leur encre ». Scaramouche, « La camaraderie », *Le Gaulois*, 4 janvier 1890. Cité par Gisèle Sapiro, *op. cit.*, p. 375.

permettre à la France de s'imposer face à l'Allemagne : « je ne vois pas pourquoi, en Allemagne même, nous abandonnerions la bataille de l'influence française, qui se livre par le tableau, par la pièce de théâtre comme par le journal et par le livre »¹²⁹⁷.

Pour les opposants à l'exposition, ces œuvres n'affirmeront pas la puissance de la France mais seront tournées en ridicule et donneront l'impression que la volonté de revanche des Français laisse peu à peu place à l'oubli. Ce sentiment n'est pas l'apanage des nationalistes, il est également exprimé par un radical : « Ils iraient jusqu'à Berlin, non seulement sans rendre à la France l'Alsace-Lorraine, mais en ayant l'air d'abandonner le sentiment profond de revendication resté au fond de la conscience française »¹²⁹⁸. La responsabilité que les journalistes imputent aux artistes et que Paul de Léoni juge injuste¹²⁹⁹ est particulièrement perceptible dans les comptes rendus de Salons publiés au moment de crises politiques comme le révèle un article publié dans *La Lanterne* le 1^{er} mai 1888, à peine quelques jours après la mise à la retraite du général Boulanger pour indiscipline le 27 mars :

« Pas un artiste français n'a le droit d'oublier que cette révolution de la vérité dans l'art, comme toutes les révolution généreuses, a pris naissance en France, et que nous ne devons laisser à aucune autre École l'honneur de la faire aboutir. Cet oubli serait une désertion devant l'ennemi »¹³⁰⁰.

Par l'emploi du champ lexical militaire, le critique met l'accent sur l'importance de l'art – à travers l'apport des impressionnistes dans le traitement de la lumière et la transparence de l'air¹³⁰¹ – comme reflet de la nation. Sont ainsi mis en parallèle l'oubli de la prédominance française en matière d'art et l'oubli de la perte de l'Alsace-Lorraine¹³⁰². Le général Boulanger qui encourageait les Français à reprendre ces provinces est, en effet, célébré par *La Lanterne* comme ayant rendu confiance à la France¹³⁰³. Cet oubli est d'autant moins supportable chez Édouard Detaille qui est présenté par *Le Gaulois* comme le peintre national par excellence : « le plus célèbre de nos peintres militaires, Detaille, l'ancien officier de la guerre qui fit bravement son devoir aux jours de danger »¹³⁰⁴. Édouard Detaille est

1297. Scaramouche, « Les Peintres français à Berlin », *op. cit.*

1298. Camille Pelletan, « Patriotisme », *op. cit.*

1299. « Pourquoi donc alors cette levée de boucliers contre les artistes français ? Nos artistes n'ont de leçon de patriotisme à recevoir de personne. Pendant la guerre, ils ont fait vaillamment leur devoir, comme ils le feraient encore demain. Nous ne voyons pas en quoi ils sont répréhensibles en acceptant, au nom de l'art, une place dans une Exposition internationale ». Paul De Léoni, « L'Art français à Berlin », *op. cit.*

1300. Anonyme, « Le Salon de 1888 », *La Lanterne*, 1^{er} mai 1888, p. 3-4.

1301. « Ce n'est pas seulement la lumière, c'est la nature elle-même avec la transparence de l'air libre, avec et jusqu'à l'insaisissable enveloppe de l'atmosphère, ce sont une foule de choses inexistantes et réelles cependant que les dernières années de ce siècle introduisent peu à peu dans la peinture contemporaine. [...] Les exécutants en art sont devenus légion, l'avenir appartient à ceux qui sortiront des sentiers battus et découvriront de nouvelles formules ». *ibid.*

1302. Le salonier file la métaphore militaire par une évocation de la Revanche : « Les soldats de M. Detaille n'oublient pas [...] leur *Rêve* est hanté des hauts faits des ancêtres ». *ibid.*

1303. « [Le] premier général français, qui a rendu confiance à la France, et qui a été honoré de la haine toute particulière de l'Allemagne ». Anonyme, « Une provocation au pays : Le général Boulanger mis hors l'armée », *La Lanterne*, 29 mars 1888, p. 1.

1304. Carle Des Perrieres, « Courrier de Paris », *op. cit.*

en outre proche des milieux boulangistes, il est ami avec Paul Déroulède depuis 1879¹³⁰⁵. Camille Pelletan lui reproche d'avoir par ses œuvres exacerbé le nationalisme des Français et de le nier à présent : « J'avoue que j'en veux spécialement à M. Detaille. Il s'est consacré à la fabrication de miniatures patriotiques, dont le sentiment était aussi petit que la peinture. Et il est de ceux qui veulent aller là-bas ! »¹³⁰⁶ Camille Pelletan, qui a été salonnier pour *Le Rappel*, défenseur d'Édouard Manet en 1875¹³⁰⁷, exprime l'aversion qu'il éprouve pour ces toiles qui ont excité le patriotisme du public en temps de crise. En 1888, au plus fort de l'affaire Boulanger, Édouard Detaille présentait au Salon *Le Rêve* (Figure 88, p. 525), véritable mise en peinture du programme boulangiste, qui obtenait la médaille d'honneur. L'aversion de Camille Pelletan était alors partagée par la rédaction de *La Justice* :

« Cette année, on se réjouit volontiers dans les journaux, et le vote des peintres est accueilli comme un commencement de revanche sur l'Allemagne. [...] Il se passera encore du temps avant qu'on ait compris ceci : à savoir que la France est plus honorée par un paysage bien peint, ou par un beau hareng saur, que par une médiocre représentation d'un essai de mobilisation »¹³⁰⁸.

Selon les radicaux-socialistes ce ne sont pas les peintures de batailles qui relèveront la France : dix jours plus tard, Gustave Geffroy célébrait les couleurs changeantes des paysages de Claude Monet (Figure 89, p. 525), exposés en juin chez Boussod & Valadon, qui reposaient son esprit du climat politique tendu :

« Malgré les préoccupations actuelles, peut-être est-il possible à quelques-uns de s'occuper d'art pendant quelques instants, entre la lecture d'un journal consacré au nouvel empereur d'Allemagne et la lecture d'un autre journal tout entier à la candidature de Déroulède. Donc, ceux qui voudront donner quelques minutes de leur temps à des œuvres qui ont chance de durée trouveront la satisfaction de leur œil et le repos de leur esprit devant les dix toiles que le grand paysagiste Claude Monet vient de rapporter d'Antibes »¹³⁰⁹.

Pour André Castelin ces artistes qui oublient leur devoir sont l'opprobre de la nation : les « juifs de l'art »¹³¹⁰, les « peintres capitulards, amis de l'Allemagne »¹³¹¹ motivés seulement par les débouchés commerciaux de l'exposition. Cet oubli semble représentatif de l'oubli des Français imputable, selon les adversaires de la République, au régime

1305. François Robichon, « Edouard Detaille ou le patriotisme dans l'art : l'exposition de Berlin en 1891 », *op. cit.*, p. 248.

1306. Camille Pelletan, « Patriotisme », *op. cit.*

1307. Voir *infra* Les années 1870 (p. 98).

1308. Gustave Geffroy, « Salon de 1888 : Médaille d'honneur », *La Justice*, 6 juin 1888, p. 1.

1309. Gustave Geffroy, « Chronique : Dix tableaux de Monet », *La Justice*, 17 juin 1888, p. 1-2.

1310. André Castelin, « Germanisation », *op. cit.*

1311. *Ibid.*

qui met de côté la question de l'Alsace-Lorraine. En effet, André Castelin reproche aux républicains l'apaisement des tensions avec l'Allemagne : « La formidable bataille livrée par la bourgeoisie au pouvoir contre le réveil du sentiment national se poursuit encore. Après s'en être pris aux hommes, on combat aujourd'hui les idées »¹³¹². Le boulangisme ayant fédéré l'extrême droite et une partie de l'extrême gauche dans un même dégoût de la République, Paul de Cassagnac lie directement cet oubli aux lois mises en place par les républicains : « La Foi s'en va de chez nous. La Foi en Dieu, la Foi en la famille, la Foi en nos Princes, la Foi en la Patrie »¹³¹³. Toutes ces lois¹³¹⁴ entraînent selon les nationalistes antiparlementaires l'affaiblissement de la nation et son incapacité à préparer une guerre de revanche. Cette impuissance de la République avait été mise en avant très tôt par les légitimistes persuadés que ce régime servait les intérêts d'Otto von Bismarck¹³¹⁵. Cette idée est au fondement du nouveau nationalisme antirépublicain qui s'oppose au nationalisme républicain du début du XIX^{ème} siècle¹³¹⁶. Ce reproche se retrouve dans de nombreux comptes rendus de Salons dès 1874, il est associé à l'incapacité de la République à produire un art national, qui unirait les Français dans un même désir de revanche :

« L'art est le reflet des sociétés. [...] Si donc le caractère général de l'art français actuel est l'oubli et la frivolité, il faut passer par dessus les artistes pour trouver les vrais coupables. [...] On voudrait que l'âme de l'art français vibrât à l'unisson de nos misères, et pût ainsi contribuer à relever l'âme de notre France »¹³¹⁷.

Léonce Dubosc de Pesquidoux, expliquait, dans l'organe des légitimistes ultras, sa crainte de voir l'Allemagne piller la France :

« Prenons garde que l'étincelle sacrée de l'art, que Dieu nous laisse encore pour nous éclairer, ne serve à nous enfoncer de plus en plus, et irrémédiablement dans notre décadence. [...] Allons-nous permettre aux durs et victorieux Prussiens de nous marquer, comme ils le font, du mot cruel de : Francillons ? »¹³¹⁸

Loin d'être une source de salut, l'art français que convoitent les autres nations risque de conduire la France à sa perte. Ce légitimiste semblait ainsi anticiper les récriminations des nationalistes antiparlementaires de droite comme de gauche de 1891 qui voient dans le régime qui prône la détente avec l'Allemagne le véritable responsable de cette trahison artistique.

1312. André Castelin, « Germanisation », *op. cit.*

1313. Paul de Cassagnac, « Les Saintes Haines », *op. cit.*

1314. Obligation et laïcité de l'école primaire en 1882, rétablissement du divorce en 1884, loi d'exil frappant les Princes en 1886.

1315. Voir *infra* Du réalisme à l'impressionnisme : des « Girondins » aux « Jacobins de l'impressionnisme » (p. 34).

1316. Jacques Binoche, *Histoire des relations franco-allemandes de 1789 à nos jours*, *op. cit.*, p. 55.

1317. Dubosc de Pesquidoux, « Salon de 1874 (Premier article) », *L'Union*, 6 mai 1874, p. 3.

1318. *Ibid.*

La crise liée à l'exposition berlinoise de 1891 ne crée que de passagères tensions entre la France et l'Allemagne. Néanmoins sa réception permet d'étudier les prises de position des journalistes des organes politiques qui s'interrogent sur le rôle de l'art dans l'expression du patriotisme en France quand la crise boulangiste proclame la naissance du nationalisme.

3 Le barbare dans la critique d'art devenue lieu de discussion de la politique extérieure de la France

Les références à la colonisation, entraperçues dans les articles commentant les expositions du groupe impressionniste¹³¹⁹, se multiplient chez les journalistes des organes politiques dans la période post-impressionniste. Après l'expansion des années 1880, l'entreprise coloniale connaît un coup d'arrêt¹³²⁰. La chute du deuxième gouvernement de Jules Ferry en 1885 est due à l'impopularité de son œuvre coloniale à laquelle s'opposent à la fois la droite et la gauche, rejoints par le centre gauche¹³²¹. À partir de 1890, sous l'impulsion du sous-secrétaire d'État aux colonies des gouvernements de Pierre Tirard puis de Charles de Freycinet, et grâce à l'alliance avec la Russie qui rompt l'isolement de la France, la République peut se consacrer à la constitution d'un empire africain. Eugène Étienne¹³²² reprend et élargit le programme de Jules Ferry. Devenu une réalité politique qui engage le destin national, l'empire colonial suscite de nombreux débats qui atteignent l'opinion publique, notamment à travers la presse qui informe de plus en plus ses lecteurs de l'actualité coloniale¹³²³.

3.1 La colonisation à travers la critique d'art

Des chroniqueurs généralistes comme spécialisés dans l'art utilisent leurs chroniques artistiques pour donner leur avis sur la politique coloniale menée par les gouvernements progressistes à partir de 1895, année de la création de l'Afrique occidentale française et de l'annexion de Madagascar.

3.1.1 L'art, lieu de critique de la politique coloniale

Les chroniques artistiques issues des organes des différents mouvements politiques offrent un aperçu de l'anticolonialisme, étudié dans sa diversité par Charles-Robert Ageron¹³²⁴.

1319. Voir *infra* Le cosmopolitisme de la République à travers l'impressionnisme (p. 63).

1320. Jean Ganiage, *L'Expansion coloniale de la France sous la troisième République (1871-1914)*, *op. cit.*, p. 155.

1321. Jean-Marie Mayeur, *Les Débuts de la IIIe République 1871-1898*, Paris, Seuil, 1973, p. 128-133.

1322. Député d'Oran dès 1881, sous-secrétaire d'État aux colonies de 1889 à 1892, Eugène Étienne fonde à la Chambre des députés, dans les années 1890, le parti colonial afin de poursuivre l'œuvre de Jules Ferry. Il légitime notamment l'expansion coloniale par sa rentabilité commerciale et industrielle. Raoul Girardet, *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 128.

1323. *Ibid.*, p. 80.

1324. Charles-Robert Ageron, *L'anticolonialisme en France de 1871 à 1914*, Paris, Presses universitaires de France, 1973.

a. L'anticolonialisme républicain

L'historien constate ainsi un anticolonialisme républicain qu'illustre parfaitement une chronique de l'organe radical-socialiste parue en janvier 1895 à propos du legs de la collection de Gustave Caillebotte¹³²⁵. Commentant l'actualité sociale, politique et artistique dans *La Justice*, Léon Millot dénonce, à la suite du vote des crédits pour l'expédition de Madagascar¹³²⁶, le budget de l'État qui privilégie la conquête de nouveaux territoires à l'acquisition d'œuvres d'art :

« Nous avons trop d'argent à dépenser en fantaisies coloniales, du Dahomay [sic] à Tombouctou et de Madagascar au Tonkin, pour qu'il nous reste de quoi acheter des tableaux.

Quand on emploie les milliards à civiliser les races inférieures, on n'a plus de billets de mille pour encourager les arts »¹³²⁷.

Le chroniqueur présente la politique coloniale et la politique artistique comme rivales. Une telle rivalité se faisant au détriment de l'art sous le gouvernement modéré de Charles Dupuy¹³²⁸.

À travers cet article, Léon Millot énumère les « fantaisies coloniales » qui coûtent si cher à la France et auxquelles les radicaux s'opposent depuis les années 1880 au nom du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes. Le chroniqueur se moque de la justification des progressistes par la mission civilisatrice de la France. Charles-Robert Ageron rappelle, en effet, l'opposition de Camille Pelletan, rédacteur en chef de *La Justice* jusqu'en 1893, comme rapporteur de la commission du Tonkin et de Madagascar en 1885, ainsi qu'au moment à la conquête du Soudan et du Dahomey¹³²⁹. Paul Degouy rapporte, dans *La Justice*, une séance de la Chambre des députés de décembre 1894, au moment du vote des crédits pour l'envoi de troupes à Madagascar :

« – Le budget n'en est pas moins en déficit de 44 millions ! s'écrie M. d'Aillières.
– Mais nous avons eu à faire face, dans la même année, aux dépenses

1325. À sa mort, en 1894, Gustave Caillebotte lègue sa collection de soixante-cinq tableaux, comprenant des œuvres de Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Édouard Manet, Edgar Degas ainsi que Paul Cézanne, à l'État. Embarrassé par cette donation qui soulève de nombreuses protestations, l'État n'accepte qu'une partie de la collection. John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Albin Michel, 1986, [New York, Museum of Modern Art, 1946], p. 367-368.

1326. À la suite des conventions de 1890, partageant entre la Grande-Bretagne, l'Allemagne et la France, Zanzibar, l'Afrique orientale et Madagascar, les Français se trouvent libres d'imposer leur interprétation du traité de 1885 qui reconnaît la souveraineté de la reine Ranavalona III sur l'île mais offre à la France une indemnité et la représentation de Madagascar dans ses relations extérieures. Face à la lenteur de mise en application du traité par le gouvernement malgache, la France décide d'envoyer un corps expéditionnaire de dix-huit mille hommes en janvier 1895. Denise Bouche, *Histoire de la colonisation française, flux et reflux (1815-1962)*, t. 2, Paris, Fayard, 1991, p. 82.

1327. Léon Millot, « Libres propos : La Collection Caillebotte », *La Justice*, 13 janvier 1895, p. 1.

1328. Le troisième gouvernement de Charles Dupuy exerce le pouvoir du 1^{er} juillet 1894 au 15 janvier 1895, jusqu'à la démission du président de la République, Jean Casimir-Perier.

1329. Charles-Robert Ageron, *L'anticolonialisme en France de 1871 à 1914*, op. cit., p. 13.

du Soudan, aux dépenses du Dahomey, aux conséquences budgétaires de la sécheresse etc, répond M. Poincaré.

– Mais qui donc a voulu aller au Soudan et au Dahomey ? demande Camille Pelletan. Le déficit tient à de détestables pratiques gouvernementales aidées par de détestables complaisances parlementaires ! »¹³³⁰

Dans de telles conquêtes, les radicaux ne voient que barbarie et guerres meurtrières. Le contrôle du Tonkin, protectorat français depuis 1884, entraîne en effet une guerre avec la Chine. Cette situation contraint le gouvernement de Jules Ferry à la démission en 1885. Se dirigeant vers Tombouctou en 1893, des troupes françaises responsables de la conquête du « Soudan français »¹³³¹ sont anéanties par les touaregs. Ce n'est qu'en février 1894 que le général Joseph Joffre occupe Tombouctou¹³³². L'expédition au Dahomey¹³³³, de 1892 à 1894, a quant à elle connu un grand retentissement dans l'opinion publique française. Véronique Champion-Vincent, qui étudie l'image de cette conquête dans la presse française, s'intéresse à la construction mythique de ce royaume qui se développe dans les colonnes des journaux, justifiant par sa « sauvagerie », présentée au lecteur à travers les récits de sacrifices humains, d'armées de femmes et d'esclavage, sa conquête civilisatrice. Elle note que seuls les journalistes radicaux dénoncent, à partir d'une critique sociale, cette expédition alors que leurs confrères mettent l'accent sur la cruauté extraordinaire des Dahoméens¹³³⁴.

Dans ce contexte d'expansion coloniale onéreuse qu'il déplore, le chroniqueur de *La Justice* regrette particulièrement le refus par l'État du legs de Gustave Caillebotte qui lui permettrait d'acquérir sans frais des œuvres qu'il juge capitales pour l'évolution de l'art : « Le peintre Gustave Caillebotte lui avait légué sa collection – une collection faite par un artiste d'œuvres d'artistes au sens noble et haut du mot, d'artistes qui ont regardé la nature et jeté sur la toile avec la compréhension de la vie et la passion du vrai ce qu'ils avaient vu »¹³³⁵. Rappelant le caractère novateur de l'esthétique impressionniste, Léon Millot considère qu'une telle décision de l'État est dommageable pour le peuple français : « L'État, ce n'est rien, la France, le public sont privés d'une série d'œuvres remarquables qui représentaient une note à part de l'art contemporain. Ainsi en ont décidé les mandarins »¹³³⁶. Dénonçant les priorités du gouvernement de Charles Dupuy qui préfère investir dans les conquêtes coloniales plutôt que dans l'art et refuse un don qui pourrait contribuer à l'éducation artistique du peuple, le chroniqueur radical sous-entend qu'avec la colonisation, les progressistes perdent de vue la politique intérieure au profit de la politique extérieure. En effet, Charles-Robert Ageron rappelle que Georges Clemenceau,

1330. Paul Degouy, « La Chambre », *La Justice*, 20 décembre 1894, p. 2.

1331. Les conquêtes militaires françaises au Soudan forment une colonie appelée le « Soudan français » à partir de 1890.

1332. Denise Bouche, *Histoire de la colonisation française, flux et reflux (1815-1962)*, *op. cit.*, p. 69.

1333. Le royaume du Dahomey se situe dans le sud-ouest de l'actuel Bénin.

1334. Véronique Champion-Vincent, « L'image du Dahomey dans la presse française (1890-1895) : Les Sacrifices humains », *Cahiers d'études africaines*, 25, 1967, p. 27-58.

1335. Léon Millot, « Libres propos : La Collection Caillebotte », *op. cit.*

1336. *Ibid.*

rédacteur en chef de *La Justice* à partir de 1893, condamne la politique coloniale au nom, entre autres, de ses conséquences intérieures. Selon les radicaux-socialistes, la République doit améliorer la vie des Français ; ils voient ainsi dans l'argent utilisé pour la colonisation un argent qui aurait dû servir à l'éducation ou à l'industrie¹³³⁷. Le compte rendu, par Paul Degouy, d'une séance de la Chambre des députés en novembre 1894 révèle de telles préoccupations : « Nous sommes décidément des coloniaux ! Nous aurions dû prendre Zanzibar et l'Égypte. Mais enfin nous avons le Tonkin « qui a rendu à la France son rang dans les grandes nations » et, bien qu'il soit dur de dépenser 66 millions à Madagascar quand on en refuse 5 aux ouvriers en chômage, tout recul est impossible »¹³³⁸. L'art n'apparaît pas comme un simple prétexte utilisé par un chroniqueur pour dénoncer la politique coloniale. Les références aux choix politiques des gouvernements progressistes lui permettent certes une critique de la colonisation conforme à la doctrine radicale mais également d'affirmer ses goûts en matière d'art et la mission politique et sociale qu'il lui assigne.

b. De l'utilité des colonies selon les monarchistes

À l'occasion d'un article, paru dans *Le Gaulois*, consacré à l'intervention de l'État dans le domaine artistique, l'écrivain et critique suisse Édouard Rod¹³³⁹ s'arrête sur une proposition du député radical Maurice Faure. Le député de la Drôme aurait proposé d'envoyer les artistes visiter l'Algérie : « M. Maurice Faure voudrait aussi qu'on envoyât nos jeunes artistes en Algérie. Moi, j'aimerais mieux Madagascar c'est plus nouveau. Et pourquoi pas Saint-Pierre-et-Miquelon ? Il faut bien que les colonies servent à quelque chose, n'est-ce pas ? »¹³⁴⁰ En effet, étudiant le discours produit autour des expositions coloniales, Sylviane Leprun découvre à partir de 1898 des écrits s'intéressant à l'art colonial comme pouvant enrichir l'art national par la représentation de scènes et paysages observés au Tonkin, au Sénégal, à Madagascar. L'art est ainsi envisagé comme un moyen de faire connaître l'œuvre coloniale, les colonies devenant également sources d'inspiration pour les artistes¹³⁴¹. Présentant l'envoi d'artistes et les œuvres qu'ils pourraient réaliser au contact de ces paysages exotiques comme le plus intéressant débouché des nouvelles colonies françaises, le critique du *Gaulois* se montre très sceptique vis-à-vis de la politique coloniale des républicains. Édouard Rod, qui écrit en janvier 1896, suit l'actualité de la campagne de Madagascar, l'une des plus meurtrières. En effet, de nombreux soldats meurent de maladie en mai 1895. Le 1^{er} octobre 1895, le général Jacques Duplesse arrive à Tannarive et fait signer à la reine un traité de protectorat ; l'île n'est néanmoins pas pacifiée et entre en insurrection en août 1896¹³⁴². Le jugement d'Édouard Rod est représentatif de l'anticolo-

1337. Charles-Robert Ageron, *L'anticolonialisme en France de 1871 à 1914*, *op. cit.*, p. 15.

1338. Paul Degouy, « La Chambre », *La Justice*, 24 novembre 1894, p. 1-2.

1339. Voir dictionnaire (annexe B, p. 639).

1340. Édouard Rod, « L'Art et l'État », *Le Gaulois*, 8 janvier 1896, p. 1-2.

1341. Sylviane Leprun, *Le Théâtre des colonies : Scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions 1855-1937*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 123.

1342. Denise Bouche, *Histoire de la colonisation française, flux et reflux (1815-1962)*, *op. cit.*, p. 82.

nialisme exprimé par *Le Gaulois*. Charles-Robert Ageron étudie les craintes soulevées par la politique coloniale des républicains chez les monarchistes qui dénoncent une dispersion de ressources que la France devrait utiliser afin de renforcer sa position en Europe. Les monarchistes considèrent qu'étant déjà menacée par l'Allemagne la France ne doit pas multiplier de nouvelles frontières dont la défense risque de lui coûter très cher¹³⁴³. Ainsi Louis Lambert s'interroge, en août 1895, dans *Le Gaulois*, sur la capacité de la France à administrer ensuite ces territoires : « À l'heure présente, la France dépense des millions et verse le meilleur de son sang pour nous assurer la possession de Madagascar. Mais quand Madagascar sera définitivement une terre française, il faudra la coloniser, tirer parti de ses richesses »¹³⁴⁴.

À travers son article, Édouard Rod ne dénonce pas seulement la politique coloniale des républicains mais plus particulièrement celle des radicaux alors au pouvoir. Cet article paraît en janvier 1896, sous le gouvernement de Léon Bourgeois, et évoque les propositions, en matière de politique artistique, d'un député radical. En effet, les radicaux qui dénonçaient de manière unanime l'expansion coloniale lorsqu'ils étaient dans l'opposition, nuancent pour certains leurs positions avec leur entrée au gouvernement. Dès le premier gouvernement d'Henri Brisson en 1885, rappelle Charles-Robert Ageron, un tiers des députés radicaux vota les crédits pour l'envoi de troupes au Tonkin. C'est aussi le radical Émile Chautemps qui occupe le portefeuille des colonies sous le troisième gouvernement d'Alexandre Ribot en 1895¹³⁴⁵. Cet article devient le lieu d'une dénonciation de l'intervention accrue de l'État républicain : « Je ne puis m'empêcher de conclure : il ne sera que sage de limiter en toutes choses, autant que faire se peut, le rôle, le droit et l'action de l'État »¹³⁴⁶. Cette intervention jugée trop pesante par les monarchistes libéraux est manifeste dans le monde artistique comme colonial : « il n'y a aucune bonne raison pour que la Vénus noire n'inspire pas des chefs-d'œuvre, aussi bien que la Vénus de Médicis. L'État comprend toutes les exigences de la vie moderne »¹³⁴⁷. Cette assertion empreinte de relativisme esthétique, feignant l'enthousiasme de voir les artistes peindre des modèles africains, semble néanmoins ironique. En effet, si Édouard Rod se présente comme un écrivain cosmopolite, se passionnant pour la littérature allemande, italienne, anglaise comme russe, il ne semble guère s'intéresser à l'art extra-européen. Charles Beuchat constate que sous l'influence d'Eugène-Melchior de Vogüé¹³⁴⁸ et de Ferdinand Brunetière¹³⁴⁹, le cosmo-

1343. Charles-Robert Ageron, *L'anticolonialisme en France de 1871 à 1914*, *op. cit.*, p. 17.

1344. Louis Lambert, « Rome port de mer avant Paris », *Le Gaulois*, 15 août 1895, p. 1.

1345. Charles-Robert Ageron, *L'anticolonialisme en France de 1871 à 1914*, *op. cit.*, p. 15.

1346. Édouard Rod, « L'Art et l'État », *op. cit.*

1347. *Ibid.*

1348. Secrétaire d'ambassade à Saint-Petersbourg, Eugène-Melchior de Vogüé se consacre à partir de 1882 à la littérature. Il publie en 1886 son *Roman russe* qui contribue à sa réception à l'Académie française en 1888. Il est élu député de l'Ardèche en 1893. Son programme électoral met en valeur sa volonté d'un renouveau chrétien ainsi que son intérêt pour les questions coloniales. Il propose la mise en valeur de l'empire par l'initiative privée qui remplacerait les coûteuses et meurtrières expéditions militaires. Jean Jolly, *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1889 à 1940*, *op. cit.*, p. 3204-3205.

1349. Critique littéraire élu à l'Académie française en 1893, fervent catholique, Ferdinand Brunetière devient le chef du mouvement de la réaction classique condamnant le réalisme.

politisme d'Édouard Rod devient l'affirmation de la prédominance d'un esprit européen, teinté de catholicisme et de nationalisme¹³⁵⁰. La lecture intégrale de l'article nous assure du profond mépris qu'inspire un état intrusif, pétri de bonnes intentions, au critique. Ainsi l'évocation de l'Algérie n'apparaît guère anodine en janvier 1896. En effet, cette colonie suscite l'intérêt de la presse en décembre 1895 à la suite du scandale des phosphates de Tebessa qui éclabousse l'administration algérienne¹³⁵¹. Relayé par *Le Gaulois*, le débat à la Chambre sur cette affaire devient, sous la plume du journaliste, un spectacle où les députés dénoncent sans conviction une administration corrompue :

« La pièce a été magnifiquement conduite par deux artistes de choix, MM. Marcel Habert et Viviani. [...] L'orateur, cependant, ne veut point mêler la politique à son interpellation, mais il espère que la Chambre comprendra la nécessité de porter remède à d'intolérables abus administratifs. La France, il y a soixante ans, a délivré l'Algérie du régime des pachas prévaricateurs [sic], ce n'est pas pour faire revivre sous la protection de son drapeau le régime des pots-de-vin et des Bertagna. [...] Le bon plaisir règne souverainement à Constantine ; une haute influence domine la préfecture, terrorise les fonctionnaires, paralyse la justice, met toutes les cervelles à l'envers et dérouté toutes les consciences »¹³⁵².

Dans ce contexte, l'article d'Édouard Rod devient une dénonciation, dans un quotidien monarchiste, de l'État républicain à partir des exemples de la politique coloniale et artistique qui rendent sensibles ses dérives.

c. L'art étranger dans le contexte de la colonisation

Si l'anticolonialisme de gauche comme de droite transparaît dans certaines chroniques artistiques, la réception d'expositions d'œuvres réalisées par des artistes étrangers permet, quant à elle, d'étudier le rapport de la presse progressiste aux pays européens, dans le contexte de l'expansion coloniale. Le parti colonial fondé par Eugène Étienne est, en effet, principalement constitué de progressistes, continuateurs de la politique de Jules Ferry¹³⁵³. Ces milieux justifient majoritairement la colonisation par l'argument économique, celle-ci permettrait l'essor commercial ainsi que le développement de l'industrie. Or Raoul Girardet constate qu'« au niveau d'une certaine littérature journalistique ou populaire l'orgueil de l'œuvre accomplie peut ainsi aboutir à l'expression d'un chauvinisme d'un type

1350. Charles Beuchat, *Édouard Rod et le cosmopolitisme*, Paris, Honoré Champion, 1930, p. 100-102.

1351. Des conseillers généraux du Constantinois, les frères Dominique et Jérôme Bertagna, avaient obtenu, grâce au préfet de Constantine, des concessions de phosphates de chaux qu'ils avaient revendues à une société anglaise. Or la vente s'est avérée antérieure à la concession. Charles-Robert Ageron, *Histoire de l'Algérie contemporaine : De l'insurrection de 1871 au déclenchement de la guerre de libération (1954)*, t. 2, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 49.

1352. Robert Mitchell, « Gazette parlementaire », *Le Gaulois*, 22 décembre 1895, p. 2.

1353. Raoul Girardet, *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, op. cit., p. 113.

relativement nouveau »¹³⁵⁴. La presse progressiste, exaltant l'œuvre coloniale française, peut ainsi se montrer particulièrement xénophobe lorsqu'il est question des pays rivaux de la France.

La violence d'un article d'Arsène Alexandre, paru dans *Le Figaro* et consacré à l'inauguration des Salons de l'Art nouveau dans la galerie de Siegfried Bing en décembre 1895, trahit ce contexte de rivalités européennes. L'exposition permanente d'Art nouveau dont le critique de l'organe du centre réalise le compte rendu offre, en effet, une large place à l'art étranger. Siegfried Bing, marchand d'art d'origine allemande naturalisé Français, passionné par le développement des arts appliqués aux États-Unis, cherche, à travers cette galerie, à proposer au public des œuvres d'art témoignant d'une démarche personnelle et se dégageant des traditions. Ses contacts avec les États-Unis, où il se rend en 1894, qui avaient tout d'abord pour objet la promotion du commerce de l'art asiatique, évoluent vers l'organisation d'expositions et le conduisent, le marché de l'art japonais devenant moins intéressant¹³⁵⁵, vers l'art moderne qui témoigne de son influence¹³⁵⁶. Dès les premières lignes de son article, Arsène Alexandre constate le cosmopolitisme de la manifestation :

« Le Tout-Paris des gobages a défilé, depuis hier soir, rue Chauchat, dans les galeries de M. S. Bing, un homme aimable, courtois, et nerveux qui, par une assez curieuse illusion, a pensé découvrir l'Amérique, et l'a solennellement mariée, en noces bigames, avec le Japon et Montmartre »¹³⁵⁷.

Cette exposition, qui célèbre les arts appliqués, réunit principalement des œuvres d'artistes symbolistes, dont les membres du groupe des nabis, ainsi que des néo-impressionnistes qui se rejoignent dans le jeu décoratif des lignes et formes, manipulant l'espace à partir d'une surface plane mise en valeur. Parmi ces artistes se trouvent des Français mais également des Anglais et des Belges ainsi que le remarque le critique, avec un certain agacement : « De même, les étrangers qui abondent ici, à croire que c'est de la Belgique et de l'Angleterre que vient au monde toute nouveauté en art [...] les étrangers ont été, depuis longtemps, libéralement accueillis et fêtés chez nous »¹³⁵⁸. Siegfried Bing a, par exemple, fait appel à l'artiste belge Henri Van de Velde pour participer aux aménagements de sa galerie¹³⁵⁹. Il dessine notamment le mobilier de la salle à manger constituée de chaises, d'une table incrustée de carreaux de céramique, les dressoirs et lambris de cèdre clair, incrusté de

1354. Raoul Girardet, *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, *op. cit.*, p. 133.

1355. Edwin Becker évoque le tarissement des sources ainsi que la constitution antérieure des collections des musées et des particuliers dont les achats diminuent. Edwin Becker, Gabriel P. Weisberg et Evelyne Possémé (dir.), *Les Origines de l'Art nouveau : la Maison Bing*, cat. exp., Amsterdam, Van Gogh Museum, 26 novembre – 27 février 2005, Munich, Museum Villa Stuck, 17 mars – 31 juillet 2005, Barcelone, CaixaForum, Barcelone, septembre 2005 – janvier 2006, Paris, musée des Arts décoratifs, Paris, mars – juillet 2006, Amsterdam, Van Gogh museum, Paris, Musée des arts décoratifs, Anvers, Fonds Mercator, 2004, p. 129.

1356. *Ibid.*, p. 74.

1357. Arsène Alexandre, « L'« Art nouveau » », *Le Figaro*, 28 décembre 1895, p. 1.

1358. *Ibid.*

1359. Ayant abandonné la peinture en 1892, cet artiste, symbole de l'art total, se consacre à la décoration d'intérieur et à l'ameublement.

cuivre, sur lesquels des motifs végétaux composent une frise abstraite (Figure 90, p. 526). Au-dessus des lambris, Paul Ranson a réalisé une frise décorative (Figure 91, p. 526). La table est ornée d'une série d'assiettes de porcelaine peintes par Édouard Vuillard qui représentent des dames élégantes. L'artiste belge a également réalisé le mobilier du fumoir orné d'une frise et d'une mosaïque de verre coloré du néo-impressionniste belge Georges Lemmen¹³⁶⁰. Si Arsène Alexandre apprécie le décor mural du nabi français, il condamne l'arabesque belge comme extrêmement désagréable :

« une salle à manger, ornée de panneaux simples et savants de M. Ranson, mais exécutée quant aux boiseries, acajou incrusté de larves de cuivre, par une équipe d'ouvriers anglais, sous la direction d'un Belge. Du même Belge, M. Van de Velde, un fumoir aux meubles qui visent à la forme et qui sont informes, avec des revêtements de murailles composés d'énormes arabesques qui vous entrent dans la tête en tournoyant »¹³⁶¹.

Le critique oppose l'art français présenté comme simple et savant à la ligne belge, étrangère, jugée informe.

Le mélange de cultures auquel assiste le critique du *Figaro* l'inquiète : « tout cela est confus, incohérent, presque malsain »¹³⁶². Sa condamnation de l'exposition se transforme alors en cri xénophobe : « Tout cela sent l'Anglais vicieux, la Juive morphinomane ou le Belge roublard, ou une agréable salade de ces trois poisons »¹³⁶³. Cette critique intervient dans un contexte de développement de l'antisémitisme, après la condamnation du capitaine Alfred Dreyfus pour trahison en décembre 1894, mais, *Le Figaro* n'étant pas antidreyfusard, il paraît plus pertinent d'étudier une telle diatribe dans le contexte de la rivalité coloniale entre la France, la Belgique et l'Angleterre pour l'Afrique. Le peintre belgo-britannique Frank Brangwyn, célébré au Salon, qui a participé à la décoration de la façade de la galerie due à l'architecte Louis Bonnier¹³⁶⁴ ainsi qu'à la décoration intérieure en réalisant les monumentales toiles de l'entrée telle la *Danse* (Figure 92, p. 527), incarne la réunion de ces deux rivaux de la France. Ces œuvres, dans lesquelles se côtoient motifs abstraits et personnages, témoignent par leurs lignes comme par leurs contrastes de couleurs de l'influence de l'art japonais. Le chauvinisme de la presse colonialiste s'exprime par la détestation de l'Anglais qui, selon Raoul Girardet, « bien plus que l'Allemand, joue le rôle traditionnel de l'adversaire, du traître aussi sournois qu'implacable »¹³⁶⁵. Présentés comme l'incarnation des mauvais colonisateurs qui oppriment les populations autochtones dans l'unique but d'exploiter leurs richesses, les Anglais inquiètent, en effet, la France à la

1360. *Les Origines de l'Art nouveau : la Maison Bing, op. cit.*, p. 117-123.

1361. Arsène Alexandre, « L'« Art nouveau » », *op. cit.*

1362. *Ibid.*

1363. *Ibid.*

1364. La façade est ainsi décrite par Arsène Alexandre : « Ce parti de décoration par bandes de couleurs variées surmontées d'une frise de personnages, emprunté à l'architecture des caleçons de bains, indique certainement qu'à l'intérieur il se passe quelque chose de secouant et de pimenté ». *ibid.*

1365. Raoul Girardet, *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962, op. cit.*, p. 133.

frontière entre la Côte-de-l'or britannique et la Côte d'Ivoire, comme le révèle un article du *Figaro* d'août 1893 qui loue le gouvernement de la colonie par le capitaine Louis-Gustave Binger :

« La nouvelle colonie où va s'installer le capitaine Binger est une colonie à nous, et dont les Anglais, par on ne sait quel inquiétant miracle de désintéressement, n'ont pas encore songé à nous contester la possession, bien qu'ils y soient nos voisins. [...] Une colonie qui, n'ayant pas coûté un coup de fusil avant, ne coûterait pas un sou après ! [...] Et on appelle tout uniment ce pays la « Côte d'Ivoire ». Ne pourrait-on trouver quelque vocable qui exprimât mieux ce qu'une telle conquête a d'inattendu et de fabuleux ? »¹³⁶⁶

La veille de la parution du compte rendu du Salon de l'Art nouveau, un article *Figaro* commentait une expédition anglaise en Côte-d'Ivoire, trahissant la rivalité entre les deux nations : « Cette expédition anglaise sera intéressante à suivre, car elle pourrait bien contribuer à faire justice de la légende absurde qui représente si complaisamment nos rivaux comme seuls capables d'organiser pratiquement une entreprise coloniale quelconque »¹³⁶⁷. La Belgique entre, quant à elle, en rivalité avec la France et l'Angleterre au Congo ainsi que le met en valeur un article du *Figaro* de septembre 1896 :

« la question la plus importante que les événements du Soudan remettent d'actualité [...] qui, plusieurs fois déjà, donna lieu à de vives polémiques et qui, précisément aujourd'hui, revient en discussion à la fois en Belgique, en Allemagne et en Angleterre.

Y a-t-il un accord secret entre le souverain de l'État indépendant du Congo et l'Angleterre, pour que l'action anglo-égyptienne soit favorisée par une campagne des troupes congolaises attaquant les Derviches par le Sud ? »¹³⁶⁸

Lors de sa visite de la galerie de Siegfried Bing, le critique de l'organe du centre perçoit, dans la profusion des œuvres d'artistes belges et anglais, l'intrusion de l'étranger sur le territoire artistique français. Une telle intrusion lui apparaît porteuse de conséquences néfastes pour l'art français qui se laisse corrompre : « Il y avait encore en France, en dehors des ateliers officiels, de jeunes artistes désireux de bien faire et ne cherchant pas à arriver trop vite, que le contact des étrangers risque de pourrir, de duper ou de vider, à leur choix »¹³⁶⁹. Le danger représenté par les autres nations européennes, rivales de la France dans la constitution d'un empire africain, est ainsi perçu par le critique de l'organe progressiste à travers l'apparition notamment de l'arabesque belge qui, par le biais du mobilier, se mêle à l'art français dans les Salons de l'Art nouveau et en pervertit

1366. Emile Berr., « Au Jour le Jour : Le Capitaine Binger », *Le Figaro*, 8 août 1893, p. 1.

1367. Jean Hess, « Les Colonies », *Le Figaro*, 27 décembre 1895, p. 3.

1368. Jean Hess, « Les Colonies : Sur le Haut-Nil », *Le Figaro*, 11 septembre 1896, p. 3-4.

1369. Arsène Alexandre, « L'« Art nouveau » », *op. cit.*

la simplicité. Le cosmopolitisme de l'art devient ainsi révélateur de l'ascendant que la Belgique comme l'Angleterre cherchent à prendre sur la France. Or, la presse progressiste se fait un devoir d'alerter ses lecteurs et de mettre en garde les hommes politiques contre ces atteintes à l'intégrité française territoriale comme culturelle :

« On le voit, la conquête du Soudan, qu'une nécessité économique impose à l'Angleterre, est prévue depuis longtemps, ainsi que tous les moyens capables de la faciliter. L'action congolaise dont on nous signale aujourd'hui la reprise [...] fait partie d'un plan depuis le premier jour établi dans tous ses détails et dont la réalisation ne peut surprendre que des hommes d'État dont la politique est faite de calculs au jour le jour »¹³⁷⁰.

Dans cet article paru en septembre 1896, après l'envoi de l'expédition du commandant Jean-Baptiste Marchand vers le Nil, Jean Hess s'inquiète de l'intérêt manifesté par l'Angleterre pour le Soudan. Cette expédition qui atteint Fachoda, ville sous juridiction égyptienne et donc sous protectorat britannique, en juillet 1898, aboutit à une crise entre la France et l'Angleterre. Dans ce contexte de rivalités européennes, les comptes rendus d'expositions peuvent devenir, à l'instar des chroniques coloniales, des lieux médiatiques de la mise en garde des Français contre l'étranger.

3.1.2 Le goût comme étalon de la civilisation : La critique socialiste de la supériorité française

Au-delà des débouchés commerciaux espérés, l'entreprise coloniale est également considérée comme une œuvre d'éducation et de libération. Un des principaux arguments légitimant la colonisation réside dans la conviction, profondément et presque unanimement ancrée chez les Français, qu'ils soient républicains ou monarchistes, de la supériorité de la civilisation européenne sur toutes les autres sociétés¹³⁷¹.

La contestation socialiste qui naît véritablement à partir du congrès du Parti ouvrier de Romilly de septembre 1895 condamne la colonisation comme expression du capitalisme. L'anticolonialisme des socialistes n'est alors plus seulement une façon d'affirmer leur opposition aux gouvernements progressistes. Ils dénoncent une entreprise menée aux dépens des prolétaires qui conduit à la destruction des populations indigènes. Les socialistes sont cependant divisés entre condamnation sans appel d'un système capitaliste et dénonciation d'une colonisation bourgeoise entâchée de crimes qu'il conviendrait de réformer. Ces derniers voient, en effet, dans la colonisation un phénomène inéluctable, selon Raoul Girardet, qui, sous l'influence socialiste, pourrait devenir un instrument de libération¹³⁷². Une politique coloniale socialiste consisterait donc à émanciper les peuples indigènes des colonies comme le prolétariat français. Le congrès d'Amsterdam d'août 1904

1370. Jean Hess, « Les Colonies : Sur le Haut-Nil », *op. cit.*

1371. Raoul Girardet, *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, *op. cit.*, p. 135-137.

1372. *Ibid.*, p. 158-161.

oblige pourtant les socialistes à condamner unanimement la colonisation. À partir de 1904, Jean Jaurès adopte ainsi les vues du nouveau parti socialiste unifié et dénonce la politique coloniale, rejetant l'idée d'une primauté de la civilisation européenne à la vue des actes de barbarie qu'elle commet au nom de la civilisation¹³⁷³. Les procédés employés par les colons à Madagascar révoltent la rédaction de son organe, *L'Humanité*¹³⁷⁴, en août 1904 :

« Les actes d'arbitraire et de violence à l'égard des indigènes font tellement partie de notre système de colonisation [...] que tel fait nouveau qui devrait révolter les consciences républicaines et provoquer l'indignation du pays, passe désormais inaperçu, à peine signalé dans la presse où il retombe sans écho ! [...] Il faut pourtant qu'on sache dans le pays quel régime de vexations, de terreur et d'iniquité il couvre de son silence, de son acquiescement tacite, de son autorité morale, de sa complicité ! Quelle politique de sauvages l'on pratique en son nom ! [...] En tout cas, il importe que, conformément aux affirmations qui, il y a, quelques jours encore étaient faites au Congrès international d'Amsterdam, le parti socialiste fasse connaître sa ferme volonté de mettre un terme à un semblable état de chose »¹³⁷⁵.

La rhétorique socialiste transforme ainsi les colons en sauvages.

Une telle réévaluation de la civilisation européenne à l'aune des civilisations asiatiques et africaines est particulièrement sensible dans une chronique de *L'Humanité*, parue en juillet 1904, renvoyant les Français au statut de « peuple barbare »¹³⁷⁶ devant leur mépris de l'impressionnisme considéré comme « l'une de nos gloires françaises »¹³⁷⁷. Le chroniqueur déplore, en effet, le goût du gouvernement français qui néglige, selon lui, d'acheter des œuvres du groupe impressionniste se contentant de donations telles que le legs de Gustave Caillebotte¹³⁷⁸ :

« jamais l'État, qui prodigue l'argent aux peintres médiocres ou plutôt mauvais, n'a dépensé un sou pour l'achat d'une toile de Pissarro, de Claude Monet,

1373. Charles-Robert Ageron, *L'anticolonialisme en France de 1871 à 1914*, op. cit., p. 21-29.

1374. Ce journal socialiste est fondé en avril 1904 par l'ancien socialiste indépendant, Jean Jaurès, qui en est le directeur politique. Sa rédaction réunit Jean Longuet, René Viviani, Aristide Briand, Gustave Rouanet, Jean Allemane. À partir de la fondation de la Section française de l'Internationale ouvrière, le journal en suit la ligne politique. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, op. cit., p. 374.

1375. B., « A Madagascar : Procédés de nos coloniaux – En Indo-Chine et à Madagascar – Les Somalis de Diégo-Suarez et le général Galliéni – Protestation nécessaire », *L'Humanité*, 31 août 1904, p. 2.

1376. La Voie ordinaire, « Echos : Peuple barbare », *L'Humanité*, 20 juillet 1904, p. 1.

1377. *Ibid.*

1378. Pierre Vaisse présente pourtant une administration gagnée à l'impressionnisme à partir de 1892 avec la nomination d'Henri Roujon à la direction des Beaux-Arts et de Léonce Bénédite à celle du musée du Luxembourg. Il recense, dans les années qui suivent, l'achat d'une toile de Pierre-Auguste Renoir alors qu'Edgar Degas ne veut rien vendre. L'État achète, lors de la vente Duret en 1894, une toile de Berthe Morisot ainsi qu'une toile d'Alfred Lebourg en 1895. Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, op. cit., p. 160-165.

de Degas, qui illustrent la France. Ce qui ne nous empêche pas de nous croire un peuple raffiné et de goût délicat par rapport à toutes nations, par rapport surtout à un peuple tel que le peuple japonais, que l'on représente comme attardé dans une sorte d'ignorance barbare ! »¹³⁷⁹

La supériorité supposée de la France face à l'Asie s'effrite lorsque le chroniqueur rapporte que le musée de Tokyo possède des œuvres de Claude Monet et d'Albert Lebourg. Pour l'organe du parti socialiste, le barbare n'est plus le peuple japonais dont les estampes dépourvues de perspective ont influencé les œuvres de l'avant-garde artistique mais le peuple français qui, tout en se croyant supérieur, ne parvient pas à reconnaître le talent de ses artistes.

Cette chronique socialiste qui juge de l'état de civilisation d'un peuple à l'aune de son goût encourage au relativisme dans le contexte de la guerre russo-japonaise qui oppose les deux empires de 1904 à 1905 pour le contrôle de la Corée et de la Mandchourie. Le même jour, sur la même première page de *L'Humanité*, un article de Jean Longuet relate les développements de cette guerre et affirme son soutien au Japon :

« Il apparaît que la bataille livrée en vue des passes de Motien-Ling et sur laquelle nous avons donné hier les premiers détails sommaires qui nous étaient parvenus de Tokio [sic], a été une nouvelle et importante défaite pour les Russes. [...] Le mouvement de l'opinion publique grandit en Allemagne et comme en Angleterre, contre les procédés inqualifiables employés dans la mer Rouge par des navires russes qui n'ont pu passer les Dardanelles qu'en dissimulant leur véritable qualité et en se faisant passer pour des navires de commerce. [...] Il faudrait voir les hurlements de notre presse russomane si les Japonais avaient jamais employé ces procédés de pirates ! »¹³⁸⁰

L'organe socialiste prend le parti du Japon qui s'affirme face à l'impérialisme européen. Cette guerre très documentée car couverte par les reporters grâce aux progrès techniques de l'industrie photographique à la fin du XIX^{ème} siècle est le premier exemple de défaite d'une puissance occidentale face à l'Asie, remettant en cause la primauté européenne¹³⁸¹. L'art n'est pas un simple prétexte utilisé par les chroniqueurs pour faire part de leur sentiment face à la colonisation. Il est intégré à leur raisonnement politique alors que le contexte politique éclaire et enrichit leurs réflexions esthétiques.

1379. La Voie ordinaire, « Echos : Peuple barbare », *op. cit.*

1380. Jean Longuet, « La Guerre russo-japonaise : La Nouvelle défaite russe – La Russie et le droit des neutres », *L'Humanité*, 20 juillet 1904, p. 1.

1381. *Vu du front : représenter la Grande Guerre*, cat. exp., Paris, musée de l'Armée, 15 octobre 2014 – 25 janvier 2015, Paris, Somogy éditions d'art, 2014, p. 148.

3.2 L'artiste et le barbare

Avec l'expansion coloniale ainsi que l'émergence de l'anthropologie et de l'archéologie, l'intérêt pour les cultures extra-européennes se développe à partir des années 1880¹³⁸². Après avoir constaté l'influence de l'art japonais sur les impressionnistes, les critiques recherchent dans les œuvres des artistes qui leur semblent leurs successeurs des références à ces nouveaux mondes, colonial comme préhistorique. Le créateur qui se confronte au primitif suscite, dans la presse, l'apparition d'un discours au cœur duquel il devient lui-même un barbare.

3.2.1 Les anarchistes et le primitivisme des mystiques

Dans ce contexte d'intérêt accru pour les sources primitives de l'art se développe, dans le paysage artistique des années 1890, un goût pour un certain primitivisme mystique dont témoignent les œuvres des nabis qui exposent chez Louis-Léon Le Barc de Boutteville et à Saint-Germain en Laye à partir de 1891 ainsi que l'organisation des Salons de la Rose†Croix inaugurés par Joséphin Péladan en 1892. L'archaïsme chrétien développé par les nabis dans les années 1890 provient notamment de l'influence et de la diffusion des références médiévales et bretonnes de Paul Gauguin. De 1889 à 1890, Paul Gauguin peint, en effet, à Pont-Aven une Bretagne archaïque, mystique, dont la superstition se rapproche de la magie. La crédulité des Bretons lui apparaît la preuve de leur sauvagerie tout comme leur caractère primitif induit une certaine magie. Philippe Dagen note que c'est en Bretagne, au contact de ses admirateurs et amis que Paul Gauguin a perfectionné sa rhétorique du sauvage¹³⁸³. Les nabis, fortement influencés par Paul Gauguin, forment un groupe que l'historien présente comme uni tant par la religion que par la peinture¹³⁸⁴. Maurice Denis se fait le théoricien du néo-traditionnisme qui repose sur une opposition à l'imitation naturaliste de la nature, privilégiant l'invention de formes expressives et le recours au hiératisme des formes médiévales. Le Moyen-Âge est alors célébré comme une époque d'art religieux féconde et les primitifs italiens sont pris pour modèles¹³⁸⁵. L'intérêt du public pour les Salons de la Rose†Croix témoigne, quant à lui, du goût pour un mysticisme qui n'est présenté par John Rewald que comme « une séquelle du mouvement symboliste, la vulgarisation des aspirations ésotériques des poètes »¹³⁸⁶. Ce mysticisme, symptôme d'un réveil religieux qui touche des artistes tels que Joris Karl Huysmans, se caractérise par un intérêt pour l'occulte, le miraculeux, le spiritisme. Dans les Salons de la Rose†Croix, sont bannis tout sujet historique, militaire, humoristique, toute représentation de la vie contemporaine et paysage. Sont en revanche plébiscités les sujets évoquant le dogme catholique ou bien inspirés des primitifs italiens. Le groupe de Pont-Aven y est

1382. Pierre Daix, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne : Le XXème siècle*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000, p. 13.

1383. Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage : Les Voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998, p. 134-136.

1384. *Ibid.*, p. 191.

1385. *Ibid.*, p. 199.

1386. John Rewald, *Le Post-impressionnisme : de van Gogh à Gauguin, op. cit.*, p. 469-470.

représenté par les œuvres de Charles Filiger et Émile Bernard. John Rewald y constate le mysticisme croissant d'Émile Bernard lequel, témoignage de sa crise religieuse, l'éloigne de l'observation de la nature, remplacée par l'influence des primitifs italiens¹³⁸⁷.

Dans ce contexte artistique, en septembre 1893, l'anarchiste Théodore Jean¹³⁸⁸ consacre un article au mysticisme dans le supplément littéraire de *La Révolte*. Il est possible d'identifier les exposants de la Rose-Croix comme les mystiques évoqués par l'anarchiste lorsque Théodore Jean cite les divers titres dont ces derniers se parent : « pontifes, rois, fils de Dieu, mages, confidents des esprits »¹³⁸⁹. Le romancier Jospéhin Péladan se proclame, en effet, « Archi-Mage » et c'est ainsi que la presse le nomme, s'amusant d'un tel titre. Dans cet article, l'anarchiste lie directement mysticisme et primitivisme en comparant ses adeptes à des « sauvages » : « Le Mysticisme est l'état puéril de l'Humanité; et les Mystiques, des enfants. Rien de plus crédule que l'enfance, de plus superstitieux que l'Antiquité : les sauvages, aujourd'hui encore, t'en donnent la preuve »¹³⁹⁰. Les mystiques deviennent tour à tour des enfants, des peuples jugés barbares, des hommes préhistoriques, dont le journaliste souligne la crédulité : « Comme en les bois préhistoriques, appaurent dans son primitif cerveau les monstres, les erreurs, les bestialités, les peurs crédules »¹³⁹¹.

Il est alors intéressant de comprendre comment les anarchistes considèrent les peuples que les gouvernements opportunistes entendent civiliser. Charles-Robert Ageron présente les positions anticolonialistes des militants anarchistes comme beaucoup plus tranchées que celles des socialistes. La colonisation n'est pour eux qu'un « produit hybride du patriotisme et du mercantilisme »¹³⁹², elle est considérée comme répondant uniquement au besoin de violence de l'armée et de profit de la bourgeoisie. La colonisation est donc dénoncée par les anarchistes au nom de l'antimilitarisme. Ces guerres qui n'ont pour finalité que la destruction des populations indigènes et l'exploitation du prolétariat d'outre-mer sont ainsi âprement condamnées par la presse anarchiste¹³⁹³. Évoquant la conquête du Dahomey, Augustin Hamon publie en juillet 1893, dans le supplément littéraire de *La Révolte*, sous le titre de « Civilisation », une dénonciation de l'entreprise coloniale : « Huit amazones furent capturées et fusillées! Par ma foi, on se serait cru en mai 1871 quand les parisiennes étaient éventrées par les troupes de Versailles. [...] Cette œuvre grande et sainte : Civilisation, vaut des sacrifices. Aussi, à côté des noirs, cadavres entassés en un bûcher, sont couchés des Français, des Européens »¹³⁹⁴. L'anarchiste appelle à la solidarité entre prolétaires français et peuples africains. Il est également intéressant de constater l'intérêt d'Augustin Hamon pour la culture de ces peuples présentés comme sauvages et

1387. John Rewald, *Le Post-impressionnisme : de van Gogh à Gauguin*, op. cit., p. 448.

1388. Voir dictionnaire (annexe B, p. 623).

1389. Théodore Jean, « Notes sur les Mystiques », *La Révolte supplément littéraire*, 29 septembre 1893, p. 3-4.

1390. *Ibid.*

1391. *Ibid.*

1392. Charles-Robert Ageron, *L'anticolonialisme en France de 1871 à 1914*, op. cit., p. 32.

1393. Aline Dardel (dir.), « *Les Temps Nouveaux* », 1885-1914, *Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 30 novembre 1987 - 28 février 1988, Paris, Musée d'Orsay, 1987, p. 28-29.

1394. A. Hamon, « Civilisation », *La Révolte supplément littéraire*, 14 juillet 1893, p. 2.

notamment pour leurs œuvres d'art :

« Au fait, est-ce bien de la civilisation qu'ils ont été les ouvriers ? [...] Ne cherchez point, car vous sauriez que cette civilisation se borne à ruiner un pays, à tuer ses hommes et ses femmes, à violer ses filles et ses garçons, à détruire ses maisons, à incendier ses récoltes et ses forêts, à abattre ses moulins, à crever ses canaux, à salir et à mutiler ses œuvres d'art »¹³⁹⁵.

La presse anarchiste exprime sa sympathie envers ces peuples opprimés ainsi qu'une grande curiosité à leur rencontre. Reprenant dans le supplément littéraire de *La Révolte* un écrit de Pierre Kropotkine intitulé « L'Appui mutuel chez les sauvages », la rédaction de l'hebdomadaire anarchiste affirme son intérêt pour les peuples jugés sauvages :

« Le sauvage n'est pas un idéal de vertu, il n'est pas non plus un idéal de sauvagerie. Mais l'homme primitif a une qualité née et maintenue par les nécessités mêmes de sa lutte si dure pour la vie ; il identifie sa propre existence avec celle de la tribu ; et sans cette qualité, l'espèce humaine ne serait jamais parvenue au niveau qu'elle atteint actuellement. [...] Certes, les raisonnements sur lesquels sont basées leurs lois de bienséance sont quelque fois très absurdes. Beaucoup d'entre elles sont dues à la superstition »¹³⁹⁶.

Sans ignorer une superstition qu'il considère au fondement des sociétés jugées primitives, Pierre Kropotkine s'intéresse à leur sociabilité.

Cette notion de la civilisation occupe une place importante dans les réflexions des anarchistes. Également poète, Théodore Jean a consacré un tryptique de sonnets, écrits entre 1892 et 1896, intitulé « Aux esclaves », à cette question. Dans le premier sonnet intitulé « Primitifs », Théodore Jean peint l'homme préhistorique ou sauvage libre et heureux mais évoluant dans un monde très limité, prisonnier de son ignorance : « Heureux l'homme était dieu du fond de sa tanière »¹³⁹⁷. Dans un deuxième sonnet, l'anarchiste présente les « Salariés », enviant le sauvage, échappant à leur quotidien en rêvant à la vie primitive : « Et vers ces temps touffus de mâles énergies, \Temps où l'homme n'avait d'autres maîtres que lui, \Souvent s'en vont rêver nos vives nostalgies »¹³⁹⁸. Cependant une telle nostalgique n'apporte aucun espoir de changement à l'esclave moderne : « Le serf rampe, où passait l'héroïque barbare »¹³⁹⁹. Enfin, dans « Affranchis », Théodore Jean présente l'homme libéré, il s'est détourné du passé pour avoir prise sur son avenir : « Mais l'âge d'or n'est pas aux siècles de jadis. \Ignares, les cerveaux demain seront grandis. \Les

1395. A. Hamon, « Civilisation », *op. cit.*

1396. P. Kropotkine, « L'Appui mutuel chez les sauvages », *La Révolte supplément littéraire*, 17 mars 1893, p. 1-2.

1397. Théodore Jean, *Les Croix et les glaives*, Paris, Flammarion, 1898, p. 183.

1398. *Ibid.*, p. 184.

1399. *Ibid.*

haillons vont tomber des antiques misères. \Et détruits, les vautours qui tenaient dans leurs serres »¹⁴⁰⁰.

Il apparaît ainsi que le principal reproche adressé par Théodore Jean au mysticisme des artistes est qu'il célèbre un idéal inatteignable par l'homme, le détournant d'une lutte très réelle et qui aurait pour conséquence l'amélioration de ses conditions de vie :

« Générations nouvelles, jeunes gens qui montez, artistes qui voulez votre voie, ne vous attardez pas aux bois mystérieux, ne vous baladez pas dans les étoiles, cependant que nous manquons de pain.

Souvenez-vous que nous sommes la Misère. Nous devons vivre. Et vos chansons dorées, et vos tableaux menteurs, et vos marbres quelconques, nous les mépriserons, nous, les maudits, nous, les exploités de la terre, tant qu'un des nôtres pâtira »¹⁴⁰¹.

Le militant anarchiste ne peut approuver l'idéal de ces artistes qui rejettent la vie contemporaine au profit de la religion ou de l'ésotérisme. Il dénonce le danger d'un art qui nie la nature ainsi que l'homme :

« Non ! la Nature n'est pas la criminelle ; elle n'est pas le vain limon, la boue immonde, mais la sève, le sang, la Mère, la Création Immanente qui en elle contient tous les germes, toutes les existences croulées, tous les êtres qui montent et les formes vivantes à venir, tout cela chaînons d'une même vie, dans la même lumière.

Non ! l'Homme n'est pas le criminel, le châtié, le forçat. Enfant de la Nature, il est chair de la terre, âme en fleur des forêts »¹⁴⁰².

Le mysticisme, tel qu'il est pratiqué dans les salons de la Rose+Croix notamment, par son recours constant aux primitifs italiens qui ont remplacé comme modèle la nature, contribue à maintenir l'artiste dans la nostalgie du primitif, d'un idéal révolu et inatteignable qui l'empêche de rejoindre le prolétariat dans sa lutte pour son affranchissement : « Artistes mystificateurs, qui jamais n'entendîtes nos cris, dont les entrailles ne tremblèrent jamais à nos détresses, la corruption emplit vos cœurs, et vous n'enfanterez que pourritures »¹⁴⁰³.

Cette dénonciation d'un art mystique célébrant une religion archaïque n'est pas isolée dans la presse anarchiste : en décembre de la même année, la rédaction de *La Révolte* reprend dans son supplément littéraire un article signé Pierre Sandoz¹⁴⁰⁴ paru dans *Le Monde artiste* du 10 décembre 1893. Cette critique artistique a vraisemblablement intéressé la rédaction de l'hebdomadaire anarchiste par son ton rationaliste :

1400. Théodore Jean, *Les Croix et les glaives*, *op. cit.*, p. 185.

1401. Théodore Jean, « Notes sur les Mystiques », *op. cit.*

1402. *Ibid.*

1403. *Ibid.*

1404. Pierre Sandoz est le pseudonyme du critique musical Jules Decloux dit aussi Martial Teneo.

« À voir les légendes historiques et religieuses renaître, à considérer le mysticisme qui s'empare des nouveaux venus, tout penseur élevé à l'école rationaliste doit s'étonner. La vague idéaliste où se complaît en partie notre jeunesse moderne me semble être la plus inquiétante caractéristique d'une décadence profonde »¹⁴⁰⁵.

À l'instar de Théodore Jean, le critique reproche à la religiosité des mystiques de participer à l'oppression du peuple :

« Adorateurs sans idoles, évangélisateurs sans principes, croyants qui ne croyez à rien, cessez de promettre l'impossible puisque votre folie n'est pas héroïque et puisque vos mœurs ne sont point équitables. [...] Les temps sont proches où les dogmatiques, quels qu'ils soient, ne pourront plus faire croire qu'un collier de misère porté toute la vie durant ici-bas devient l'auréole nimbant le front des élus »¹⁴⁰⁶.

Le critique, dans un mouvement que ne peuvent que saluer les anarchistes, conclut en appelant à l'action les artistes :

« Le désir de croire vous aveugle au point que vous êtes incapables d'agir.

Or, les paroles ne sont rien, les actes sont tout.

Si vous êtes des artistes sincères, des prêtres de la Sagesse, des fervents du Droit commun, si vous voulez la Pensée libre, choisissez un symbole synonyme d'égalité devant la douleur et la faim, la jouissance et la tâche et officiez face au peuple si vous êtes la raison ! »¹⁴⁰⁷

Peintres comme écrivains doivent se détourner de tout primitivisme mystique, se ranger aux côtés du peuple et l'aider à conquérir un idéal qui lui permettra de s'émanciper.

Le rôle important joué par l'art dans l'affranchissement du peuple pour les anarchistes¹⁴⁰⁸ est particulièrement sensible chez Théodore Jean :

« Oui, réalisation de la Justice, conquête de la Science et de la Liberté, abrogation de tous les Dogmes et de tous les Codes, délivrance de la personnalité et de la dignité humaines, l'Harmonie dans l'Anarchie : le voilà, notre idéal !

Viens [sic] nous asseoir ici, près des humbles, avec les maudits. Demain, avec eux, nous reprendrons la route nouvelle ; par les sentiers peu suivis, nous

1405. Pierre Sandoz, « La Semaine artistique : Lettres et Beaux-Arts », *La Révolte supplément littéraire*, 31 décembre 1893, p. 4.

1406. *Ibid.*

1407. *Ibid.*

1408. Voir *supra* Le rôle de l'art dans la lutte (p. 390).

irons loin des hôtelleries banales, et, peut-être, avec eux, nous le conquerrons bientôt, l'Idéal ! »¹⁴⁰⁹

Le journaliste demande aux artistes d'accepter l'idéal anarchiste et d'aider, par leurs œuvres, le peuple à le réaliser. Ce n'est donc plus un idéal archaïque et abstrait que les anarchistes encouragent les artistes à revêtir mais un idéal tourné vers l'avenir qui permettra une amélioration concrète des conditions de vie des hommes. En revanche, malheur aux mystiques qui persisteront à ignorer le monde qui les entoure :

« Histrions et laquais ! Voilà de quels noms vous flétrira l'Histoire, lorsque les Révoltés et les Conscients auront conquis l'Idéal fatidique, l'Idéal invincible, la Justice, la Liberté, la Vie !

Contre la douce fatigue des Digéreurs, contre l'aveulissement des résignés, contre les supracélestes mysticismes, nous dressons, nous, les Indignés, l'Idéal terrestre et justicier »¹⁴¹⁰.

En effet, l'art mystico-catholique tel qu'il est prôné par Joséphin Péladan s'oppose en tout point avec son rêve d'« Art Social » tel qu'il le réclamait dès 1888 dans sa préface à l'ouvrage de son ami, organisateur du congrès ouvrier de Marseille de 1879, Jean Lombard, *Adel, la révolte future* :

« Qu'enfin une génération d'Artistes hardis, Poètes, Romanciers, Peintres, Statuaires, surgisse pour la Rénovation de l'Art Français, chante, décrive, peigne, sculpte les agonies, les turpitudes sociales, les grandeurs, les héroïsmes, les misères du Peuple écrasé et raillé ; que chacun, de son outil d'Art, frère de ceux de la Science, reprenne comme la trompette de Jéricho, la lyre de Tyrtée¹⁴¹², le cor de Roland ! »¹⁴¹³

3.2.2 L'exotisme des artistes

Les références au primitif, au sauvage et aux peuples colonisés sont récurrentes dans la critique d'art des années 1890 pour évoquer les artistes dont la technique paraît en complète rupture avec les normes académiques. C'est, dans le compte rendu du Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1898 de *La Libre parole*¹⁴¹⁴, la singularité des œuvres

1409. Théodore Jean, « Notes sur les Mystiques », *op. cit.*

1410. *Ibid.*

1412. Poète grec qui aurait par ses chants patriotiques et guerriers encouragé les Spartiates.

1413. Jean Lombard, *Adel, la révolte future, poème*, Paris, Léon Vanier, 1888, p. 13.

1414. Lancée par Édouard Drumont en avril 1892 avec pour sous-titre « La France aux français », *La Libre parole* relaie jusqu'en 1899 les idées de la Ligue Nationale Antisémite de France. La vie du journal est dominée par les campagnes antisémites, la dénonciation de scandales financiers et les attaques contre les gouvernements et parlementaires. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 343-344.

des néo-impressionnistes qui en fait un spectacle au même titre que les peuples colonisés, exhibés à Paris. Gaston Méry¹⁴¹⁵ parvient ainsi à illustrer l'incompréhension du public devant les toiles de ces artistes : « Le public, qui ne comprend rien à leurs intentions, a fini par les délaissier. La première année, il les avait regardés, comme il regardait les nègres du Champ de Mars. C'était inédit ; ça tirait l'œil. La seconde année, c'était moins drôle. Maintenant, ce n'est plus drôle du tout »¹⁴¹⁶. Une comparaison similaire avait été utilisée, dans un article anonyme de *La Lanterne*, afin de décrire les couleurs pures des œuvres néo-impressionnistes exposées au Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1890 :

« Quand on entre dans cette salle, l'œil est impressionné d'une façon brutale, presque douloureuse. Toutes ces couleurs intenses, rouge, violet, indigo, frappent la rétine comme avec des aiguilles.

La sensation qu'on éprouve peut, du reste se comparer assez bien à celle que produisait sur une oreille délicate la musique du théâtre annamite, à l'esplanade des Invalides. On est aveuglé et ébaubi »¹⁴¹⁷.

Le journaliste accuse ces toiles de malmener ces sens au même titre que le théâtre annamite, présenté lors de l'exposition universelle de 1889, dont les costumes et la musique ont particulièrement choqué les parisiens. En 1898, le critique d'art de l'organe de la Ligue antisémite¹⁴¹⁸ effectue un bilan lorsqu'il compare la réception de ce groupe d'avant-garde né dans les années 1880 à celle des peuples colonisés d'Afrique : après le choc vient l'ennui et la lassitude d'un public demandeur de divertissements sans cesse renouvelés. Gaston Méry fait vraisemblablement allusion à la très forte impression suscitée par l'inauguration du village sénégalais aux Invalides dans le cadre de l'exposition coloniale de 1889. Sylviane Leprun, étudiant la scénographie des expositions coloniales, note la nouveauté et l'exotisme considérables perçus par le public devant ce premier village, véritable spectacle vivant à ciel ouvert mis en place afin de susciter le rêve du visiteur mais également de l'informer. Le village était visible depuis des barrières dans un souci de protéger les indigènes de la curiosité du public. Ce premier village-exhibition devient par la suite, selon l'historienne, « un stéréotype de village nègre »¹⁴¹⁹. Ainsi a lieu en 1895 au Champ de Mars une exposition de Soudanais et Sénégalais, en 1896 une exposition de Malgaches, ce type de villages devenant pour le public une attraction commune de la vie parisienne à l'instar du Salon de la Société des Artistes Indépendants qui expose les toiles néo-impressionnistes.

1415. Voir dictionnaire (annexe B, p. 632).

1416. Gaston Méry, « Au jour le jour : Les Indépendants », *La Libre parole*, 20 avril 1898, p. 1.

1417. Anonyme, « Les Indépendants », *La Lanterne*, 21 mars 1890, p. 2.

1418. Fondée en 1889 par Jacques Biez et Édouard Drumont, la Ligue Nationale Antisémite de France tombe en sommeil dans les années 1890. Elle est réssuscitée et réorganisée en février 1897 par Jules Guérin qui se targue de recruter ses membres parmi les prolétaires. Michel Winock le présente ainsi : « Usant son éloquence sur toutes les estrades, il défend le petit commerce contre le grand « bazar juif », les ouvriers contre la haute finance « étrangère » et soutient les « doctrines révolutionnaires les plus violentes » ». Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France, op. cit.*, p. 316-317.

1419. Sylviane Leprun, *Le Théâtre des colonies : Scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions 1855-1937, op. cit.*, p. 160-167.

Gaston Méry se fait ici spectateur non pas des œuvres mais du public, il présente son interprétation de la réception d'un groupe d'artistes qu'il se refuse pourtant à condamner avec l'assistance : « Le public a tort souvent. Luce a exposé quelques coins de banlieue très vibrants, et Signac quelques marines très chatoyantes. Quant à Paviot ¹⁴²⁰, ses « Maisons à Arcueil » sont fort intéressantes. Mais je donnerais tout le lot pour *La Loire en Forez*, de Pierre Chapelon, un paysage exquis, tout enveloppé d'une brume de soleil » ¹⁴²¹. Assimilant ces peintres aux impressionnistes, il reconnaît leur travail et leur accorde « un grand effort de volonté » ¹⁴²² qui compense leur incapacité à atteindre ce qu'il considère comme la beauté.

S'inscrivant en faux contre l'opinion du public, il montre, dans la suite de son compte rendu, ce qu'il considère comme la véritable sauvagerie artistique. Il oppose ainsi aux qualités d'effort et de travail des divisionnistes la paresse et la maladresse d'Henri Rousseau :

« il y a le petit groupe de ceux qui, dédaignant d'apprendre leur métier veulent arriver à la notoriété, en spéculant sur l'excès même de leur gaucherie.

Henri Rousseau, que quelques fumistes voudraient ériger en chef d'école, me semble être le type de ces artistes qui, très malins, mais sans doute très flemmards, s'efforcent de paraître plus naïfs que nature » ¹⁴²³.

Gaston Méry, dont les sentiments racistes sont exprimés contre les méridionaux dans *Jean Révolte* paru en 1892, attribue au peintre certaines caractéristiques alors imputées aux peuples colonisés. Cependant cette sauvagerie apparaît contrefaite, exagérée, elle devient « puérité » ¹⁴²⁴. Devant *Le lion, ayant faim, se jette sur l'antilope* (Figure 93, p. 527), le journaliste ne voit qu'un « barbouillage enfantin dans toute son horreur » ¹⁴²⁵. Il est choqué par les exagérations qui confèrent à l'image son expressivité : l'extrême rigidité de la jungle, l'étrange anatomie de l'antilope. Dans ce compte rendu, Gaston Méry inscrit les artistes indépendants dans le contexte de l'expansion coloniale française et plus particulièrement dans celui de son exposition à Paris. En effet, l'autodidacte Henri Rousseau, qui est accusé par le journaliste d'exagérer sa naïveté, n'a jamais quitté la France et trouve les sources de ses toiles au Jardin des Plantes, au Jardin d'Acclimation, dans les expositions universelles comme dans la littérature populaire ainsi que l'explique Christopher Green ¹⁴²⁶. Bien que le peintre parvienne à proposer l'image d'une vie sauvage exempte de

1420. Peintre français de genre et de figure, Louis Claude Paviot expose au Salon de la Société des Artistes Indépendants à partir de 1896. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, tome 10, *op. cit.*, p. 657.

1421. Gaston Méry, « Au jour le jour : Les Indépendants », *op. cit.*

1422. *Ibid.*

1423. *Ibid.*

1424. *Ibid.*

1425. *Ibid.*

1426. Christopher Green, Frances Morris et Claire Freches-Thory (dir.), *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris*, cat. exp., Tate Modern, Londres, 3 novembre 2005 – 5 février 2006, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 mars – 19 juin 2006, Washington, National gallery of art, 16 juillet – 15 octobre 2006, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 34.

toute maîtrise coloniale¹⁴²⁷, Gaston Méry semble l'enfermer dans une sauvagerie pastichée telle qu'elle est exhibée à Paris dans les années 1890. Le journaliste n'emploie pas, par ailleurs, un vocabulaire spécifiquement exotique pour décrire sa toile¹⁴²⁸. Ce sont, ainsi, plus que leurs sujets, les innovations techniques de leurs œuvres qui confèrent aux artistes qui exposent au Salon de la Société des Artistes Indépendants cet exotisme.

3.2.3 Deux visions de la sauvagerie artistique chez les républicains progressistes

Dans l'extrême fin du XIX^{ème} siècle, les références à la sauvagerie des artistes deviennent récurrentes dans les comptes rendus des Salons de la Société des Artistes Indépendants, de la Rose†Croix et d'Automne, ainsi que des expositions organisées dans les galeries de Louis-Léon Le Barc de Boutteville, Ambroise Vollard et Berheim-Jeune. Cette assimilation de l'artiste d'avant-garde à un barbare, qui était dans les années 1870 et au début des années 1880 l'apanage des critiques légitimistes¹⁴²⁹, est particulièrement présente dans notre corpus sous la plume des critiques des organes républicains progressistes. Les républicains progressistes qui occupent le centre de l'échiquier politique composent la formation prépondérante des années 1890. Cependant, la montée du radicalisme et le ralliement des catholiques à la République entraînent leur division quant aux stratégies à adopter et conduit à leur scission dès 1894. Les républicains modérés hostiles à la politique d'ouverture à droite du gouvernement de Jules Méline, de 1896 à 1898, se regroupent dans l'Union progressiste prenant place au centre gauche de l'échiquier politique. Les députés de l'Union progressiste votent ainsi en 1899, dans le contexte de la montée du nationalisme, avec les radicaux et la plupart des socialistes pour la constitution d'un gouvernement de « défense républicaine » constitué par Pierre Waldeck-Rousseau. Ces anciens progressistes s'organisent grâce à l'Alliance démocratique née en 1901. Cette formation se présente comme l'alliée des radicaux, ses membres appartiennent à la bonne bourgeoisie républicaine et laïque. La contestation de la politique jugée anti-religieuse du gouvernement de Pierre Waldeck-Rousseau conduit les progressistes conservateurs antimnistériels à former, quant à eux, en novembre 1903 autour d'Eugène Motte la Fédération républicaine progressiste située à droite. Cette formation rassemble des notables républicains, libéraux sur le plan de l'économie mais conservateurs en ce qui concerne la politique sociale. Ces deux formations incarnent deux positions sensiblement différentes à l'égard de la politique coloniale. L'économiste Yves Guyot, directeur politique du *Siècle*¹⁴³⁰, organe

1427. *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris, op. cit.*, p. 45.

1428. Le critique semble plutôt rapprocher ces animaux extraordinaires d'espèces visibles en Europe : « Au milieu d'une forêt, dont les feuillages semblent découpés dans du zinc, un fauve – est-ce un lion ? un tigre ? une panthère ? – déchiquette, à coup de dents et à coups de griffes, une pauvre bête dans laquelle on pourrait aussi bien – ou plutôt aussi mal – reconnaître une gazelle, une biche, un mouton, voire un porc ». Gaston Méry, « Au jour le jour : Les Indépendants », *op. cit.*

1429. Voir *infra* Le cosmopolitisme de la République à travers l'impressionnisme (p. 63).

1430. Entrant en décadence à partir de 1878, *Le Siècle* est racheté par Jean Dupuy en 1887. Il change à plusieurs reprises de propriétaires avant d'être affermé par Armand Massip en 1892. Le député et ancien ministre Yves Guyot en devient le directeur politique. Sous sa direction, le journal devient très anglophile et se met au service des industriels du Nord et du commerce parisien, se déclarant ennemi du

de l'Union progressiste, incarne un anticolonialisme libéral. Favorables au libre-échange, ces républicains considèrent le colonialisme comme une sorte de protectionnisme. Les guerres coloniales coûtent cher et n'apportent pas selon eux des débouchés suffisants pour les rendre rentables¹⁴³¹. Si à travers les premiers-Paris rédigés par Yves Guyot, *Le Siècle* ne dénonce pas l'expansion coloniale, il se montre circonspect, supportant, en juin 1895, l'envoi de troupes supplémentaires au Soudan afin d'affirmer la puissance française dans une campagne déjà commencée¹⁴³² mais ne faisant pas l'apologie de la colonisation. À l'inverse, *Le Figaro*, organe des progressistes dans lequel s'exprime Eugène Étienne, soutient l'entreprise. Deux visions de la sauvagerie artistique se dégagent des articles parus dans leurs organes respectifs. Alors que la sauvagerie des artistes est synonyme de violence et d'ignorance dans les colonnes des organes de l'Union progressiste puis de l'Alliance démocratique, les organes des progressistes puis de la Fédération républicaine progressiste présentent cette caractéristique comme source d'originalité et de sincérité. Ces deux visions opposées de l'artiste barbare semblent, dans une certaine mesure, refléter la perception de la colonisation des organes des deux mouvances progressistes. À la crainte suscitée par l'influence du primitivisme d'un monde que la France s'ingénie à coloniser en dépit de l'argent et des vies que cela lui coûte, s'oppose la curiosité pour des artistes qui sont passionnés par les civilisations extra-européennes dont le parti colonial exalte la nouveauté.

a. La violence de l'œuvre du barbare

Dans les colonnes du *Siècle* puis du *Petit parisien*¹⁴³³, respectivement organes de l'Union progressiste et de l'Alliance démocratique, les critiques Jean-E. Schmitt et Valensol utilisent l'isotopie du sauvage afin de mettre en valeur la violence, la laideur et la faiblesse technique des œuvres d'art exposées.

Le matériau et la technique bruts employés par Paul Gauguin ainsi que Georges Lacombe dans leurs sculptures du début des années 1890 les présentent d'emblée aux journalistes comme des artistes sauvages. Le critique du *Siècle* décrit ainsi leur contribution à la sixième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes qui a lieu chez Louis-Léon Le Barc de Boutteville en mars 1894 : « M. Gauguin imite le plus grotesquement les plus vulgaires plagiaires de M. Gauguin. – M. Lacombe hache du bois et le badigeonne plus sauvagement que ce dernier »¹⁴³⁴. La technique du nabi Georges Lacombe est présentée comme témoignant plus de sauvagerie que celle de son maître. Lors de cette exposition Paul Gauguin ne présente pas de sculpture mais deux toiles dont *Nave nave moe* (Fi-

socialisme. Au cœur de l'affaire Dreyfus, *Le Siècle* se fait l'organe de la Ligue des Droits de l'Homme. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 356.

1431. Charles-Robert Ageron, *L'anticolonialisme en France de 1871 à 1914, op. cit.*, p. 8-11.

1432. Yves Guyot, « Le Triomphe de Samory », *Le Siècle*, 29 juin 1895, p. 1.

1433. Racheté en 1884 par Jean Dupuy qui en prend la direction en 1888, *Le Petit parisien* adopte une ligne très modérée. Ministre de l'agriculture du gouvernement de Pierre Waldeck-Rousseau, Jean Dupuy met son journal au service des intérêts politiques de l'Alliance démocratique. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 308.

1434. Jean-E. Schmitt, « Choses d'Arts : Chez Le Barc de Boutteville », *Le Siècle*, 9 mars 1894, p. 3.

gure 94, p. 528) qui est vraisemblablement une réinterprétation parisienne de son premier séjour polynésien. L'extrême simplification des formes, de la végétation comme des danseurs autour de l'idole double à l'arrière plan, a pu inspirer au critique ce commentaire acerbe. Il convient cependant de s'intéresser également aux premiers cylindres rapportés de Tahiti qui ont été découverts par les critiques chez Paul Durand-Ruel en novembre 1893, tels *Hina et Fatou* (Figure 95, p. 528) ou *Hina* (Figure 96, p. 528). Ce sont sans doute ces œuvres que le critique a en tête lorsqu'il les compare avec celles de Georges Lacombe. Renouant, à travers la sculpture du bois, avec l'art populaire, à l'instar de Paul Gauguin et de l'école de Pont-Aven, Georges Lacombe en livre une expression à l'aspect particulièrement primitif. Lors de cette exposition, il présente deux bas-reliefs, *Le lavoir des malheureux* (Figure 97, p. 529) ainsi que *Le Semeur* (Figure 98, p. 529) dont le critique a bien compris la violence du procédé. En effet, Jean Vignaud rapporte que le nabi commence par dégrossir le bois à la hache¹⁴³⁵, il reporte ensuite au crayon sur le bois le sujet mis en place et cerne les contours à la pyrogravure avant de les travailler au ciseau. *Le lavoir des malheureux* présente en vue plongeante un ruisseau dans lequel les femmes lavent le linge et les hommes pêchent tandis que flottent, entre eux, des corps d'enfants et d'animaux. Les visages des lavandières sont inspirées autant des types bretons que des types tahitiens représentés par Paul Gauguin. À l'instar de ce dernier, Georges Lacombe utilise des encaustiques afin de rehausser la couleur du bois mais complète également cette polychromie par du rouge, du bleu, du vert. S'inscrivant dans une composition très simple, son *Semeur*, qui dans un geste puissant et divin enseme la terre, rappelle également par son visage les types de Paul Gauguin ; taillé cependant à larges coups de ciseau et non poli contrairement aux cylindres rapportés de Tahiti à l'aspect lisse, il confère à l'œuvre un caractère hautement primitif que Jean-E. Schmitt a tout à fait perçu.

Barbarie et sauvagerie sont également convoquées par Jean-E. Schmitt pour évoquer la technique de peintres assimilés à l'esthétique impressionniste mais s'en étant alors éloigné. Il note en 1894 que *Les Baigneurs au repos* de Paul Cézanne (Figure 99, p. 530) de 1876 qui font partie du legs Caillebotte est une « œuvre à la fois barbare et délicate »¹⁴³⁶. Ce commentaire est la seule référence positive à la barbarie présente sous la plume de Jean-E. Schmitt dans notre corpus. En effet, alors qu'il apprécie l'intensité des couleurs employées par Paul Cézanne mêlée à la rigidité des corps où se remarquent certaines déformations expressives, l'évolution de Camille Pissarro vers le divisionnisme qu'il qualifie d'« impressionnisme barbare » n'a plus rien d'artistique :

« Il y a quelque cruauté à parler ainsi d'un vieil artiste que ses amis honorent, mais il y aurait de la faiblesse à ne pas exprimer l'aversion que l'on éprouve pour toutes les causes de décadence, – surtout à une époque où de braves peintres tentent de réagir à la fois contre la médiocrité de l'École des Beaux-Arts et contre l'extravagance prétentieuse des gaillards qui « voient comme

1435. Jean Vignaud, « Georges Lacombe », *L'Art et les Artistes*, avril-septembre 1908. Cet article est cité par Joëlle Ansieau, *Georges Lacombe 1868-1916, catalogue raisonné*, Paris, Somogy, 1998, p. 99-101.

1436. Jean-E. Schmitt, « Choses d'Art : Le Peintre Caillebotte », *Le Siècle*, 7 avril 1894, p. 3.

ça » et qui barbouillent sauvagement de la toile propre »¹⁴³⁷.

Commentant l'exposition particulière du peintre dans les galeries Durand-Ruel en avril 1896, le critique du *Siècle* dénonce son ignorance technique. Jean-E. Schmitt affirme ainsi sa position vis-à-vis de son homologue du *Figaro*, Arsène Alexandre, qui a rédigé la préface du catalogue de l'exposition ainsi qu'un article élogieux dans l'organe des progressistes. Alors qu'Arsène Alexandre célèbre l'évolution de la technique du peintre qui lui permet une innovation constante hors des conventions et ouvre la voie aux artistes à venir¹⁴³⁸, Jean-E. Schmitt perçoit une renonciation au dessin due à l'incapacité¹⁴³⁹. Devant une toile telle que *Le Pont Boieldieu à Rouen, soleil couchant* (Figure 100, p. 530), véritable célébration de l'activité de la ville, le critique ne retient que la dissolution du motif dans la brume colorée du soleil couchant. C'est l'accumulation de petites touches chargées de matière, caractéristique de la période d'abandon par le peintre du programme divisionniste pour revenir à un impressionnisme néanmoins marqué par cette dernière technique, qui justifie selon le critique le qualificatif d'exécution grossière. Il s'inquiète alors de l'influence du peintre sur les jeunes artistes qu'il risque de conduire vers la barbarie, participant de la décadence de l'art français. À la mort du peintre, en novembre 1903, une chronique d'Un Domino rappelle également, dans *Le Gaulois*, son assimilation à un sauvage motivée par la surface triturées de ses toiles couvertes de touches fragmentées d'une peinture épaisse : « Tout était original chez lui : on le croyait Espagnol ou Italien, et il était sujet danois, né à l'île Saint-Thomas, vers 1830. À voir sa peinture solide, presque sauvage, violente et heurtée, on aurait pu croire que « le style, c'était l'homme ». Or, il était une âme fine et délicate, toute de recherches et de bonté »¹⁴⁴⁰. Bien qu'assurant de la douceur de l'homme en opposition à la violence de sa peinture, par l'évocation de la consonnance espagnole ou italienne de son nom, de sa naissance dans les Antilles et de son origine danoise, le chroniqueur semble une dernière fois affirmer l'exotisme de l'art de Camille Pissarro.

Dans son compte rendu du Salon de la Société nationale des beaux-arts, le critique du *Siècle* regrette, à l'instar de Théodore Jean dans *La Révolte*, les sources primitives qui influencent les peintres assimilés au courant mystique. Jean-E. Schmitt reproche à Maurice Denis qui expose une *Visitation* (Figure 101, p. 531) et *Les pèlerins d'Emmaüs* (Figure 102, p. 531) de feindre un primitivisme formel afin de plaire à une partie du public :

1437. Schmitt, « Choses d'art : Exposition de M. Pissarro », *Le Siècle*, 18 avril 1896, p. 2-3.

1438. « Tous les thèmes que présente sans cesse la vie vraie [...] voilà le domaine que le nouveau Pissarro a fait sien, et qui est encore ouvert à la conquête de tous ceux qui voudront apporter dans l'art une âme attentive et un esprit dépourvu d'autre ambition que celle de bien faire ». Arsène Alexandre, « La Vie artistique : Les Œuvres de Camille Pissarro », *Le Figaro*, 17 avril 1896, p. 5.

1439. Ce manque de savoir-faire est dénoncé par Jean-E. Schmitt avec beaucoup de violence : « Ce sont des notes, des monceaux de notes que M. Pissarro prend devant la nature – et accumule sur chaque toile ; il arrive le plus souvent – pas toujours – à donner une impression assez juste de la lumière d'un paysage, impression hésitante comme le procédé qui sert à la produire, parfois alourdie par les taches, modifiée par l'éclairage de la toile et toujours, toujours rendue grossière et vulgaire par le plus abominable dessin qu'on vit jamais ». Schmitt, « Choses d'art : Exposition de M. Pissarro », *op. cit.*

1440. Un Domino, « Ce qui se passe : Echos de partout », *Le Gaulois*, 14 novembre 1903, p. 1.

« son dernier [tableau] sommaire, fruste et volontairement gauche, le manque d'acquis, de vrai talent qu'on peut attribuer sans invraisemblance au désir de paraître un primitif de l'art nouveau, le rangent dans la catégorie des peintres qui préfèrent le succès du snobisme à celui, plus durable, qu'on obtient auprès des gens de goût classique »¹⁴⁴¹.

C'est dans son environnement personnel que Maurice Denis situe cette scène biblique qui a pu lui être inspirée par la *Visitation* de 1491 du peintre italien Domenico Ghirlandaio visible au Louvre. Le critique dénonce alors le goût des intellectuels pour le primitivisme qui ne s'inspire pas seulement des peintres italiens de la fin du Moyen-Âge mais également de l'art des civilisations extra-européennes que l'expansion coloniale contribue à populariser à Paris : « Les gens de lettres, pour la plupart, ne comprennent que la peinture des sauvages ; ils ne goûtent même pas toujours celle des barbares d'Europe, quand elle devient un peu trop formelle »¹⁴⁴². Commentant les œuvres exposées par Edmond Aman-Jean telles que sa *Jeune fille au paon* (Figure 103, p. 532), il n'hésite pas à souligner la beauté de son coloris mais condamne le modelé de ses figures :

« Ce peintre-ci est l'un des plus systématiques, mais c'est l'un de ceux qui ont le plus besoin de système pour masquer ou remplacer ce qui manque et ce qui est imparfait dans ses toiles. Il a un certain goût, dans l'arrangement de ses portraits, et la lie de vin qui sert de base à sa couleur ne manque pas d'une certaine distinction. Par quelles pauvres ficelles M. Aman-Jean supplée au modelé ! »¹⁴⁴³

Le peintre, élève d'Henri Lehmann¹⁴⁴⁴, qui a participé en 1892 au premier salon de la Rose†Croix, utilise, en effet, certaines formules académiques dans des œuvres poétiques présentées comme la traduction d'un idéal en accord avec l'esthétique de Joséphin Péladan. Les mêmes reproches sont adressés au nabi Maurice Denis dont les « harmonies colorées » sont jugées plaisantes mais le dessin d'une gaucherie recherchée afin de satisfaire à la mode. Dans sa *Visitation*, le peintre pratique en effet les déformations anatomiques ainsi que les ruptures d'échelle entre un premier plan occupé par les formes sombres et massives des deux femmes et le paysage coloré à l'arrière plan qu'une ouverture au centre de la composition permet de découvrir. Le critique de l'organe de l'Union progressiste affirme ainsi un goût classique : appréciant la clarté de la palette des peintres, il ne peut accepter l'aplatissement de l'espace pictural ainsi que la simplification des formes qui lui semblent directement issus de l'influence croissante d'un art primitif européen voire extra-européen jugé extrêmement barbare.

1441. Jean-E. Schmitt, « Salon du Champ-de-Mars », *Le Siècle*, 9 mai 1895, p. 2-3.

1442. Jean-E. Schmitt, « Salon du Champ-de-Mars », *Le Siècle*, 29 avril 1895, p. 3.

1443. *Ibid.*

1444. Henri Lehmann est également le maître de Georges Seurat ainsi que d'Alphonse Osbert qui participe aux Salons de la Rose†Croix.

Si le critique du *Siècle* lit dans les matériaux employés par Georges Lacombe et Paul Gauguin, dans la matière qui recouvre les toiles de Camille Pissarro et dans les simplifications des peintres idéalistes l'influence croissante d'un art extra-européen jugé primitif, le critique du *Petit parisien*, organe de l'Alliance démocratique, présente certains artistes qui exposent au Salon de la Société des Artistes Indépendants et au Salon d'Automne comme de vrais barbares. Rendant compte du Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1903, Valensol ne présente pas, à l'instar de Gaston Méry, Henri Rousseau comme feignant la naïveté mais comme l'incarnant : « Cette fois encore, nous rencontrons ici les effrayants spécimens de l'art primitif du douanier Rousseau, qui nous montre dans son *Isolée*¹⁴⁴⁵ une femme vêtue de rouge assise, un mouchoir à la main, pleurant l'absent dans un cadre de frondaisons ultra vertes »¹⁴⁴⁶. Le primitivisme de cette toile jugée désagréable par l'opposition des couleurs complémentaires est rapproché du primitivisme des productions de Bompar et Edvard Munch, qui sont présentées comme des créations d'aliénés : « En ce genre de la peinture charentonnesque, M. Rousseau est dépassé par Mlle de Bompar dont le principal envoi, la *Création*¹⁴⁴⁷, nous initie aux plus profonds mystères de la sottise dans les conceptions d'art, et par M. Munch qui a représenté dans une grande toile, *Une Mère* (Figure 104, p. 532), la figure vermillonnée par les pleurs, considérant, navrée, le cadavre pointillé de rouge de son enfant »¹⁴⁴⁸. Edvard Munch a peint cette toile dans laquelle les lignes courbes du corps de la femme la transforme en réceptacle de son enfant nu, malingre, à la tête hypertrophiée, à la suite d'une visite au service de traitement de la syphilis d'un hôpital parisien en 1896-1897¹⁴⁴⁹. Valensol cherche également à susciter l'effroi de son lecteur lorsqu'il présente, dans son compte rendu du Salon d'Automne de 1904, *Les Idoles*¹⁴⁵⁰ de René Piot : « M. René Piot est un Parisien de Paris. Cependant, il compose comme un Canaque des forêts calédoniennes. Nous ne retiendrons de lui que les *Idoles*, tableau péniblement allégorique inspiré de Baudelaire »¹⁴⁵¹. Afin de persuader son lecteur du primitivisme de l'œuvre il associe à la référence aux productions asilaires, déjà présente dans son compte rendu de 1903¹⁴⁵², la référence à l'art populaire :

« Cette œuvre satyriacque, hachischienne, opiacée, morbidobalsamique a-t-elle été conçue et exécutée pour décorer les tréteaux d'une baraque foraine et servir d'enseigne à une tribu transplantée de femmes anthropophages et

1445. La localisation de cette œuvre est inconnue.

1446. V. [Valensol], « Le Salon des indépendants », *Le Petit Parisien*, 20 mars 1903, p. 4.

1447. Cette œuvre n'a pas été identifiée.

1448. V. [Valensol], « Le Salon des indépendants », *op. cit.*

1449. Gerd Woll, *Edvard Munch, complete paintings*, t. 1, New York, Thames & Hudson, 2009, p. 395.

1450. Le catalogue de l'exposition Gustave Moreau et ses élèves qui a eu lieu au musée Cantini en 1962 évoque une aquarelle de René Piot intitulée *Les Idoles (esquisse)* et réalisée vers 1900 qui se trouve dans une collection particulière. *Gustave Moreau et ses élèves*, cat. exp., Marseille, musée Cantini, 26 juin - 1^{er} septembre 1962, Marseille, Musée Cantini (Presses municipales), 1962.

1451. Valensol, « Le Salon d'Automne : L'Exposition de Fin d'Année au Grand Palais – Le Capharnaüm de l'Art moderne – De l'excellent, du mauvais et du pire », *Le Petit Parisien*, 14 octobre 1904, p. 2.

1452. « Le Salon d'automne renferme de purs chefs-d'œuvre, mais il a aussi donné asile à d'innombrables toiles qu'on dirait avoir été brossées par des épileptiques ou des démoniaques, dans quelque Sainte-Anne ou quelque Bicêtre de l'art ». *ibid.*

d'avaleuses d'étoupes enflammées ? On le croirait... Des gens se pâment devant cette peinture sauvage qui eût fait sourire l'auteur des Paradis artificiels lui-même »¹⁴⁵³.

Un goût pour le primitivisme est en effet visible dans les recherches de cet ancien nabi, élève de Gustave Moreau, vers un état originel de la peinture qu'il trouve dans la fresque. Étudiant l'image de primitif de Paul Cézanne à travers les réponses à l'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » publiée par Charles Morice dans le *Mercure de France* en 1905, Philippe Dagen s'intéresse à l'esthétique archaïque de René Piot. Cet artiste associe les influences de Paul Cézanne et de Paul Gauguin à celle des primitifs italiens ainsi que des Égyptiens et des Grecs¹⁴⁵⁴. Rodolphe Rapetti remarque que bien qu'il privilégie l'art occidental, son intérêt pour l'architecture bouddhique, les miniatures persanes ainsi que les estampes japonaises dénote une vaste culture plastique. Le peintre conserve de l'enseignement de Gustave Moreau une utilisation très expressive et antinaturaliste de la couleur ainsi qu'un goût pour les sujets religieux et mythologiques traités en ensembles décoratifs. L'historien note la proximité entre *Les Idoles* et l'univers morbide de Georges Desvallières également élève de Gustave Moreau¹⁴⁵⁵. Au commencement du XX^{ème} siècle, dans les comptes rendus du journaliste du *Petit parisien*, il n'est plus seulement question de la critique de l'influence d'un art primitif sur les artistes considérés comme d'avant-garde, telle qu'elle pouvait être dénoncée par Henry Fouquier en 1879¹⁴⁵⁶, mais d'assimilation de ces artistes au barbare.

b. L'originalité de la sauvagerie artistique

À l'inverse des critiques du centre gauche, Arsène Alexandre et Édouard Sarradin qui officient respectivement dans *Le Figaro*, organe des progressistes de centre droit, et dans le *Journal des débats politiques et littéraires*¹⁴⁵⁷, proche de la Fédération républicaine progressiste, associent l'aspect primitif des œuvres de certains artistes de l'avant-garde à un renouvellement des formules artistiques.

La figure de l'artiste sauvage qu'incarne Paul Gauguin à la fin des années 1890 devient synonyme d'originalité pour Arsène Alexandre. Pour lui, l'artiste fait partie des acteurs du

1453. Valensol, « Le Salon d'Automne : L'Exposition de Fin d'Année au Grand Palais – Le Capharnaüm de l'Art moderne – De l'excellent, du mauvais et du pire », *op. cit.*

1454. Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage : Les Voies du primitivisme dans l'art français*, *op. cit.*, p. 236-247.

1455. *René Piot 1866-1934*, Les dossiers du musée d'Orsay, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 6-14.

1456. Voir *infra* Un danger pour la société? (p. 172).

1457. Vieux journal, fondé en septembre 1789, représentant, dans les années 1880, un centre conservateur républicain, *Le Journal des Débats politiques et littéraires* jouit toujours dans les années 1890 d'une influence considérable notamment au sein de l'élite académique du monde des arts et des lettres. Dirigé à partir de 1884 par Georges Patinot qui en accentue la ligne républicaine, soutenant notamment la présidence de Jean Casimir-Périer, le journal passe sous la direction d'Étienne Bandy de Nalèche en 1895. Ce journal républicain conservateur s'attache à la défense du protectionnisme et de nombreux intérêts d'affaires. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 351-352.

renouveau du paysage artistique français qu'il regrette de ne pas trouver dans les Salons de l'Art nouveau en 1895 :

« Et parmi les violemment discutés, les vraiment nouveaux encore, les visionnaires ou les sauvages, les révoltés, les incomplets : Cézanne [...] et Redon l'halluciné, et Gauguin le Taïtien [sic], et de Groux¹⁴⁵⁹, le Brueghel en goguette ? Et tant d'autres ? C'est de l'art nouveau, pourtant, tout cela, au sens mesquin où « nouveau » se prend dans les ateliers »¹⁴⁶⁰.

S'il ne fait pas grand cas des travaux d'Odilon Redon¹⁴⁶¹ dont il déplore l'hermétisme, incarnation du symbolisme plastique, les créations de Paul Gauguin, qu'il qualifie de « grand enfant sauvage »¹⁴⁶², lui semblent plus originales que celles des artistes belges et anglais, dans le contexte de concurrence européenne pour la constitution d'un empire. Rendant compte de son exposition de novembre 1898 chez Ambroise Vollard, Arsène Alexandre présente le peintre, sculpteur et céramiste comme un aventurier, enfermant dans ses œuvres l'exotisme de Tahiti¹⁴⁶³ : « On retrouve toujours l'artiste alternativement sauvage et doux, qui s'est expatrié pour vivre parmi d'autres délicieux « sauvages ». Ces œuvres nouvelles ont un goût de fruit exotique »¹⁴⁶⁴. Ce sont des œuvres telles que *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (Figure 105, p. 532) qui font de Paul Gauguin un artiste d'avant-garde aux yeux du critique du *Figaro* : « l'exposition Gauguin [qui] intéressera les passionnés de l'art indépendant et même plus qu'indépendant »¹⁴⁶⁵. Cependant, l'intérêt d'Arsène Alexandre pour l'artiste ne vient pas seulement de l'influence de l'art tahitien qu'il subirait. Le critique considère que le primitivisme de Paul Gauguin est une véritable synthèse entre récits bibliques, culture européenne et polynésienne¹⁴⁶⁶ : « Mais si M. Gauguin revenait en France, il ferait encore de meilleures peintures taïtiennes [sic] et trouverait des sujets intéressants ici tout de même »¹⁴⁶⁷. Arsène Alexandre comprend que la principale matière des toiles du peintre provient de son imagination. La figure centrale de *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* est, en effet, une réinterprétation tahitienne d'Ève cueillant le fruit défendu. Ce ne sont pas uniquement le sujet ou

1459. Élève de Portaels à l'académie des beaux-arts de Bruxelles, le peintre belge Henri Groux dit de Groux fait partie du groupe des XX avant d'en être exclu en 1890. Proche des milieux symbolistes français il fréquente Paul Verlaine et Léon Bloy. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, tome 6, *op. cit.*, p. 489.

1460. Arsène Alexandre, « L'« Art nouveau » », *op. cit.*

1461. « C'est un laborieux qui emploie des ressources de métier remarquables à ne rien exprimer de significatif ni de cohérent : des yeux qui fument la pipe, des larves de porc-épic et des chevaux de bois écabouillés de ténèbres ». Arsène Alexandre, « L'Enterrement du symbolisme », *Le Figaro*, 11 octobre 1898, p. 1.

1462. *Ibid.*

1463. Tahiti est une colonie française depuis 1880.

1464. Arsène Alexandre, « La Vie artistique : Expositions diverses », *Le Figaro*, 27 novembre 1898, p. 4.

1465. *Ibid.*

1466. Philippe Dagen présente, en effet, le primitivisme de Paul Gauguin comme constitué « par additions et collages ». Le peintre est contraint d'inventer face la disparition des coutumes et rites anéantis par l'occidentalisation de la colonie. Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage : Les Voies du primitivisme dans l'art français*, *op. cit.*, p. 178-181.

1467. Arsène Alexandre, « La Vie artistique : Expositions diverses », *op. cit.*

la technique rapportés par Paul Gauguin de son séjour à Tahiti qui, faisant directement référence à un monde exotique, intéressent le critique mais bien l'évolution de ses formes et de sa palette au contact de l'Océanie et qu'il pourrait exploiter à travers des sujets parisiens.

L'aspect primitif des œuvres de Paul Gauguin mais également des autres exposants de la galerie d'Ambroise Vollard, qui rebutait le critique du *Siècle*, attire Arsène Alexandre. Ainsi, en 1900, le critique vante le primitivisme des sculptures de bois d'Ernest Ponthier de Chamaillard afin d'éveiller l'intérêt de son lecteur :

« C'est un très bon peintre breton, de cette phalange de poètes et de persévérants ouvriers, groupe dont fut Gauguin et dont Maufra et Dezaunay sont actuellement des maîtres. Les robustes sculptures, taillées en plein bois et polychromées, de M. de Chamaillard plairont par un certain accent de sauvagerie »¹⁴⁶⁸.

Entre 1895 et 1905 Ernest Ponthier de Chamaillard sculpte des meubles qu'il orne d'une végétation exotique (Figure 106, p. 533). Avocat de formation mais passionné par la peinture, il rejoint l'école de Pont-Aven¹⁴⁶⁹ formée de 1886 à 1894 autour de Paul Gauguin¹⁴⁷⁰. Insistant sur l'origine bretonne des artistes¹⁴⁷¹ ainsi que sur leur technique artisanale, le critique présente un tel primitivisme comme s'inscrivant dans l'esthétique cohérente d'une école artistique. L'année suivante, dans la même galerie, c'est le peintre espagnol Francisco Iturrino qu'Arsène Alexandre présente comme « grave, concentré, un peu sauvage et [qui] a un véritable sens de la grandeur »¹⁴⁷². Lors de cette exposition conjointe avec Pablo Picasso, le peintre basque expose notamment des toiles réalisées en Castille telles son *Caballo muerto* (Figure 107, p. 533) qui dégage une impression très dure et dramatique pouvant justifier le qualificatif de sauvage. Au premier plan, dans un paysage castillan aride, un paysan regarde la carcasse d'un cheval dont la décomposition est mise en valeur par les tons de rouge et de vert. Les adjectifs « sauvages », énergiques, « violents » sont alors utilisés par les critiques pour évoquer la jeune école espagnole mais également les familles issues de l'immigration espagnole particulièrement visibles à Montmartre¹⁴⁷³. Cette sauvagerie devient une preuve de l'originalité et de l'audace des artistes espagnols perçus comme pouvant régénérer l'art français : « Voici, pour terminer la saison [...] deux petites expositions très originales : celles des œuvres de M. Yturrino [sic] et de M. Picasso

1468. Arsène Alexandre, « La Vie artistique : Exposition Chamaillard », *Le Figaro*, 11 décembre 1900, p. 5.

1469. Le peintre nantais Maxime Maufra est le premier, en 1893, à présenter publiquement ce groupe comme une nouvelle école artistique. André Cariou, *Les peintres de Pont-Aven*, Rennes, Éditions Ouest-France, 1999, p. 89.

1470. *Ibid.*, p. 56.

1471. Élève de Puvis de Chavannes, le peintre Émile Dezaunay est également originaire de Nantes.

1472. Arsène Alexandre, « La Vie artistique : Petites expositions », *Le Figaro*, 26 juin 1901, p. 5.

1473. *Francisco Iturrino (1864-1924)*, cat. exp., Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 33 décembre 1996 – 2 février 1997, Bilbao, Museo de bellas artes, 11 février – 13 avril 1997, Madrid, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1996, p. 39.

à la galerie Vollard. Ces deux artistes appartiennent à la jeune école espagnole, si audacieuse, si remarquablement douée [...] à la fois ardente et primesautière »¹⁴⁷⁴. Il prend partie pour cette avant-garde, opposant les « amateurs d'un art équilibré et châtié » qui seront déroutés par cet art aux partisans de l'originalité dont il se réclame.

L'influence d'un art primitif perçue dans les formes employées par les artistes devient gage de sincérité pour le critique du *Journal des débats politiques et littéraires*. La figure de l'artiste barbare permet ainsi au critique de tracer une frontière entre les artistes jugés académiques et ceux qui appartiennent à l'avant-garde. Il se fait le promoteur de ces derniers :

« Non, en effet, Gauguin ne s'avale pas comme une pilule. C'est un homme redoutable et qui fait fuir les bonnes gens. Au Salon d'automne, un monsieur entrant dans la salle des Gauguin les embrassa tous d'un méprisant coup d'œil, dit à quelqu'un qui l'accompagnait : « Ça doit se passer à Madagascar... », et gagna d'un pas rapide la salle suivante »¹⁴⁷⁵.

Le critique refuse de faire partie des « bonnes gens » et loue la liberté artistique que Paul Gauguin a reconquise en Polynésie :

« Ce qu'on aime aussi chez Gauguin c'est la grâce naïve et la fantaisie délicate du primitif qu'il était devenu. Il y a tant de gens habiles aujourd'hui parmi les peintres, et qui ne sont qu'habiles, d'une habileté désespérante, qu'on est heureux d'en rencontrer de temps en temps un de qui l'instinct n'ait point été annulé par l'enseignement »¹⁴⁷⁶.

Édouard Sarradin célèbre cette émancipation qui se traduit par la simplification de la nature en des formes décoratives telle la végétation de ses *Contes Barbares* (Figure 108, p. 534). Dans cette toile, Paul Gauguin peint son élève Meyer de Haan, pied griffu et regard sournois de renard, espionnant la conversation d'une jeune femme avec un être surnaturel que Philippe Dagen qualifie de « Bouddha androgyne »¹⁴⁷⁷. Le peintre devient l'incarnation de la perversité qui s'est immiscée dans une nature paradisiaque. Le critique loue l'intensité de la palette de l'artiste ainsi que l'harmonie qui s'instaure entre ses couleurs telles le rose, le mauve et le vert de la flore de cet Eden. Une même approche est réservée au peintre René Seyssaud qui expose en 1903 dans la galerie Bernheim-Jeune des toiles aux tons exaltés :

1474. Arsène Alexandre, « La Vie artistique : Petites expositions », *op. cit.*

1475. Édouard Sarradin, « Choses d'art : Paul Gauguin au Salon d'automne et à la galerie Vollard », *Journal des débats politiques et littéraires*, 13 novembre 1903, p. 3.

1476. *Ibid.*

1477. Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage : Les Voies du primitivisme dans l'art français*, *op. cit.*, p. 124.

« Il procède par larges plans et par taches comme beaucoup d'autres, mais généralement avec une audace et une vigueur qui n'appartiennent qu'à lui. Ses premiers plans, par la grâce d'un emploi très judicieux des tons purs et des tons les plus vifs – verts et rouge éclatants – ont un relief et une couleur singuliers »¹⁴⁷⁸.

Dans ses toiles, telle *Les Roches rouges à Agay* (Figure 109, p. 534) qui a été présentée dans la même galerie en 1901, le peintre joue du contraste entre les rouges très francs utilisés pour la roche et le bleu indigo de la Méditerranée. S'il assimile sa technique à l'impressionnisme, le critique met en valeur la singularité de sa palette qui contribue au développement d'un style hybride. Claude-Jeanne Bonnici rappelle, en effet, la volonté de ce « franc-tireur du fauvisme » de ne s'inféoder à aucune école¹⁴⁷⁹. C'est l'emploi de ce qu'il appelle la « couleur intégrale » qui transforme le peintre en sauvage : « on lui reconnut un tempérament particulièrement vaillant et sain ; son amour de la nature apparut d'une franchise et d'une sincérité extrêmement touchantes, et, puis-je ajouter, d'une sauvagerie très pittoresque »¹⁴⁸⁰. Cette sauvagerie du coloris est cependant louée car elle est perçue par le critique comme provenant de l'attachement du peintre à la nature. En effet, Claude-Jeanne Bonnici note que si le peintre hausse les tons et exagère les contrastes, ces couleurs ne sont pas arbitraires, elles correspondent à la réalité du paysage provençal et traduisent ainsi son observation minutieuse¹⁴⁸¹. En qualifiant ses toiles de sauvages, Édouard Sarradin prend sans doute conscience de la spontanéité que le peintre affirme dans celles-ci. L'artiste revendique, selon l'historienne, la primauté de l'instinct sur le raisonnement, présentant l'acte de peintre comme « une réaction nerveuse à une impulsion sensorielle »¹⁴⁸². Si cette sauvagerie, caractéristique d'une partie de l'avant-garde artistique, lui attache la sympathie du critique, elle est présentée comme lui aliénant le goût des critiques conservateurs par sa violence : « Certes, le pinceau de cet artiste a des violences qui ne sauraient plaire à tout le monde... Ce sont là violences de jeunesse et qui disent la joie de l'étude. Nous ne les trouvons pas de mauvais augure »¹⁴⁸³.

1478. Édouard Sarradin, « Expositions », *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 mars 1903, p. 3.

1479. René Seyssaud, *sensations de mer*, cat. exp., Martigues, musée Ziem, 5 novembre 2003 - 28 janvier 2004, Martigues, Musée Ziem, 2003, p. 22-23.

1480. Édouard Sarradin, « Expositions », *op. cit.*

1481. René Seyssaud, *sensations de mer*, *op. cit.*, p. 21.

1482. *Ibid.*, p. 57.

1483. Édouard Sarradin, « Expositions », *op. cit.*

Partie 2 : L'avant-garde vue par la droite et le centre au cœur de la contestation du régime

La réception de l'avant-garde artistique au sein des différents organes de presse qui nous a semblé refléter l'évolution des groupes politiques au cours des années 1880 puis 1890, et tout particulièrement le reclassement des républicains opportunistes vers le centre droit, nous a conduit à aborder cette étude de manière conjointe à travers la presse de la droite antirépublicaine comme du centre droit républicain. Philippe Levillain note en effet dans sa contribution à *L'Histoire des droites en France* qu'une étude de l'idéologie des droites prenant en compte ses mutations de la fin du XIX^{ème} au début du XX^{ème} siècle doit s'intéresser également, passé 1889, au conservatisme républicain comme composante d'un centre qui rassemble des républicains modérés, des catholiques ralliés mais également certains royalistes « dans une pratique gouvernementale de balance entre les extrêmes »¹⁴⁸⁴. Afin d'aborder les différentes crises qui modèlent le paysage politique de la fin des années 1880 au début des années 1900 et de percevoir comment ces dernières conditionnent la réception des mouvements artistiques, il nous a paru pertinent d'adopter dans cette deuxième partie, après l'exposition des principales caractéristiques de l'idéologie des droites qui influence leur perception de l'art, une démarche chronologique.

1 Les Salons passés au crible du traditionalisme

À la suite de la mort du Comte de Chambord en 1883 puis de la loi d'exil frappant les princes en 1886, la vente des bijoux de la Couronne en 1887 atteste de la perte d'influence des monarchistes et des bonapartistes. Après le ralliement à la République d'une partie des catholiques, encouragé par Léon XIII en 1892, la plupart des notables bonapartistes abandonnent leurs références dynastiques, devenant soit des conservateurs sans étiquette soit des nationalistes antiparlementaires¹⁴⁸⁵. Paul de Cassagnac oriente, en effet, une partie des bonapartistes vers le nationalisme en rendant indépendant le recours au plébiscite et le pouvoir personnel antiparlementaire de la dynastie Bonaparte. Le légitimisme s'effondre également avec la disparition des derniers espoirs de Restauration. De nombreux monarchistes font alors passer la défense sociale et religieuse avant leurs aspirations royalistes qui sont remplacées par une idéologie traditionaliste marquée par le catholicisme telle que la présente l'historien Philippe Boutry : « [le traditionalisme] constitue un ensemble doctrinal, un formidable appareil critique, une tentative de redécouverte des fondements de l'ordre et de l'autorité, qui ne saurait circonscrire Dieu ou sa Providence au destin d'une famille régnante »¹⁴⁸⁶. Odile Rudelle présente ces droites impuissantes face à l'organisation par les républicains de l'école publique gratuite, obli-

1484. Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France : politique*, t. 1, Paris, Gallimard, 1992, p. 203.

1485. Pierre Lévêque, *Histoire des forces politiques en France, 1880-1940*, *op. cit.*, p. 228-229.

1486. Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France : sensibilités*, t. 3, Paris, Gallimard, 1992, p. 232.

gatoire et laïque qui accentue la séparation entre deux personnels politiques : « d'un côté celui de l'ancienne France, désormais figé dans un langage de défense sociale et religieuse incapable de rallier des majorités électorales ; et de l'autre, celui de la France nouvelle et républicaine [...] tout à la joie du souvenir exclusif des principes de 1789 »¹⁴⁸⁷. La lecture des articles parus dans les organes de la droite antirépublicaine révèle que l'art est étudié par leurs critiques selon les critères politiques du traditionalisme. Si le salonnier du monarchiste *Gaulois* se félicite de l'influence de l'art français, due aux innovations des artistes de la nouvelle peinture¹⁴⁸⁸, quelques jours avant l'ouverture de l'Exposition universelle de 1889, il constate néanmoins, comme il le faisait en 1887 au moment de l'affaire Schnæbelé¹⁴⁸⁹, dans les œuvres exposées au Salon le reflet des dysfonctionnements de la société républicaine : « Il y a, dans nos œuvres, des échos de nos souffrances sociales, des traces de nos indécisions intellectuelles. Le but apparaît à tous ; mais les moyens à prendre ne nous trouvent point d'accord. Nous aspirons à la simplicité, et nous ne sommes pas simples. Comme à nos esprits, la sérénité manque à nos arts. [...] La clarté physique n'est pas seule indispensable à l'artiste il lui faut aussi cette clarté morale d'où naît l'équilibre des facultés »¹⁴⁹⁰. Louis de Fourcaud transforme l'art en jauge de l'esprit des Français en cette fin de XIX^{ème} siècle. Il lit dans les œuvres d'art les angoisses des monarchistes suscitées par les réponses du gouvernement républicain aux problèmes sociaux et moraux : « Au déclin du dix-neuvième siècle, après tant de maux endurés, d'efforts soutenus, de batailles gagnées ou perdues, de pensées accumulées, de travaux accomplis, nous nous demandons ce qui nous attend encore. Le siècle qui vient promet-il la paix durable à la société tourmentée ? »¹⁴⁹¹

1.1 L'égalitarisme républicain

La dénonciation de la médiocrité du personnel politique républicain par les organes des droites antirépublicaines se poursuit dans l'extrême fin du XIX^{ème} siècle. Le stéréotype du politicien républicain se fixe et transparaît dans la critique d'art. Alors que, dans les années 1870, l'influence des impressionnistes au Salon confirmait aux représentants des droites antirépublicaines la mainmise des républicains sur les institutions françaises¹⁴⁹², à la fin des années 1880 l'instauration de la Société des Artistes Indépendants est justifiée, selon les organes bonapartistes comme monarchistes, par la malhonnêteté caractéristique

1487. *Histoire des droites en France : sensibilités, op. cit.*, p. 285.

1488. Le critique reconnaît l'influence de l'esthétique impressionniste comme ayant renouvelé l'art français : « C'est un fait que la radicale transformation qui s'opère peu à peu dans la peinture européenne, témoigne de notre influence. Nous avons montré à tous qu'il faut chercher le vrai dans les sujets et dans la couleur. Les brumes roussâtres qui nous venaient des écoles anciennes, et qui nous salissaient la fraîcheur des harmonies naturelles, ont complètement disparu. On a commencé par se moquer de nos recherches en pleine lumière, de nos préoccupations de l'ambiance on a fini par s'y associer de toutes parts. C'est, maintenant, un résultat acquis et une victoire à notre honneur ». Fourcaud, « Le Salon », *Le Gaulois*, 30 avril 1889, p. 4.

1489. Voir *infra* L'art comme reflet de la France à l'étranger : La participation des artistes français à l'exposition de Berlin de 1891 (p. 203).

1490. Fourcaud, « Le Salon », *op. cit.*

1491. *Ibid.*

1492. Voir *infra* Le matérialisme (p. 51).

des républicains qu'ils constatent au Salon :

« Ce n'est pas, comme on l'avait cru d'abord, une exposition des artistes refusés au Salon des Champs-Élysées où le favoritisme le plus flagrant, les petites vengeances, les coteries mesquines et la politique elle-même ne se sont que trop faufilees, là aussi, depuis la satanée République »¹⁴⁹³.

Le Salon, à l'instar de l'administration et de l'Assemblée, est perçu comme le lieu du clientélisme et de la démagogie. Le salonnier de l'organe bonapartiste présente les artistes indépendants, dont les œuvres sont « trop souvent aussi singulièrement sacrifiées qu'indignement placées, sinon invisibles »¹⁴⁹⁴, s'affranchissant de cet espace d'asservissement par le plébiscite : « La curiosité sera d'autant plus vive que les *Artistes indépendants* [...] en appellent avant tout à l'opinion publique, en dehors de toute camaraderie et de tout jury d'admission »¹⁴⁹⁵. L'organisation d'une telle exposition apparaît au critique comme une réponse pertinente face à la prépondérance croissante d'un État républicain qui dépasse ses prérogatives quand il devrait être cantonné au maintien de l'ordre public, à l'exercice de la justice ainsi qu'à la défense du pays :

« Mais les temps, les circonstances les plus tristes provoquent d'elles-mêmes, aujourd'hui, où tout est bouleversé, ces Expositions multiples, fréquentes, et presque forcées, provoquées la plupart du temps par les maladresses constatées dans les sphères officielles, ministérielles et autres, par le gâchis le plus manifeste »¹⁴⁹⁶.

L'organe monarchiste justifie avec les mêmes arguments son soutien, dès 1886, au Salon de la Société des Artistes Indépendants : « La *Société des Artistes Indépendants* est assurément intéressante, parce qu'elle répond à un besoin »¹⁴⁹⁷. Les critiques du *Gaulois* ajoutent cependant une dimension esthétique, qui est absente de l'article du *Petit caporal*, à leur argumentaire : « La moyenne des toiles n'est certes pas inférieure à celle du Salon, et la dernière salle, celle des impressionnistes [...] indique un effort et une poussée artistique qui rendent cette Exposition pas banale, et fort intéressante pour ceux qui suivent le mouvement de l'avant-garde de la peinture »¹⁴⁹⁸. Attribuant également de manière positive le titre d'avant-garde artistique aux impressionnistes et néo-impressionnistes, Louis de Fourcaud encourage ces artistes qui s'émancipent des traditions afin de proposer au public une image conforme de l'époque :

1493. M. P., « Beaux-Arts : L'Exposition des artistes indépendants », *Le Petit caporal*, 19 août 1886, p. 3.

1494. *Ibid.*

1495. *Ibid.*

1496. *Ibid.*

1497. Jean Songere, « Deux expositions », *Le Gaulois*, 27 août 1886, p. 3.

1498. *Ibid.*

« On doit bien comprendre qu'ils ne transigeront point. Ils ont cela pour eux que leur utile influence a déjà renouvelé la peinture française et il n'est plus au pouvoir de personne de les écraser. D'un côté, l'on peint la réalité, l'humanité, la vie que nous vivons, les espérances qui nous dominent, les angoisses qui nous poignent ; on fait de son mieux pour léguer à la postérité l'image d'une époque et l'émotion de chaque jour. De l'autre, on s'oublie encore à évoquer des dieux et des déesses, à rééditer des formules, à perpétuer des conventions... »¹⁴⁹⁹

L'émancipation des artistes indépendants est ainsi présentée dans la presse bonapartiste et monarchiste comme participant de la lutte contre l'incapacité de l'administration républicaine telle qu'elle s'exprime dans l'organisation du Salon.

Lorsqu'ils évoquent le personnel politique républicain, les journalistes conservateurs dressent le portrait d'hommes cherchant à tirer profit de leur situation temporaire de pouvoir, aspirant à se distinguer du peuple auquel ils appartiennent, comme le souligne un article anonyme du *Gaulois* daté de 1895 retraçant le parcours politique du député Albert Christophle¹⁵⁰⁰ :

« Car c'est une chose, en vérité, curieuse [...] que ce goût du personnel démocratique pour les distinctions de tout ordre dont l'austérité de ses principes égalitaires semblerait, au contraire, lui commander le dédain.

Un fait avéré, par exemple, c'est que les hommes à qui le sort ou les hasards de la politique ont imparti des fonctions dont ils croient pouvoir tirer quelque gloire se gardent d'en laisser périliter les titres »¹⁵⁰¹.

La coquetterie du député opportuniste, qui continue à porter le titre de gouverneur du Crédit foncier après sa démission en 1890 est alors rapprochée de celle de l'organisateur des salons de la Rose-Croix, Joséphin Péladan, qui a exhumé le titre ancien de Sâr porté par les mages chaldéens et assyriens¹⁵⁰² pour s'en parer :

« Et le mal n'est pas limité à la caste (car c'en est une !) des dirigeants de ce régime d'égalité. Il semble bien qu'il s'étende au régime tout entier, et notre époque, on peut l'affirmer, en est nettement infestée. [...] Nous avons des sârs et des mages, et l'espèce n'est pas en péril de se perdre, puisque le plus illustre d'entre eux vient de se marier »¹⁵⁰³.

1499. Fourcaud, « Le Salon de 1888 », *Le Gaulois*, 30 avril 1888, p. 1.

1500. Député siégeant avec les républicains modérés de 1871 à 1885 puis de 1887 à 1902, Albert Christophle devient ministre des travaux publics de 1876 à mai 1877. Il est nommé, en février 1878, gouverneur du Crédit foncier. Jean Jolly, *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1889 à 1940*, op. cit., p. 1052-1053.

1501. Anonyme, « Monsieur le gouverneur », *Le Gaulois*, 8 novembre 1895, p. 1.

1502. Jean Da Silva note également que Joséphin Péladan se considère comme descendant du roi de Babylone Mérodack Baladan. Jean Da Silva, *Le Salon de la Rose-Croix (1892-1897)*, op. cit., p. 10.

1503. Anonyme, « Monsieur le gouverneur », op. cit.

Le journaliste de l'organe monarchiste poursuit sa présentation du mysticisme qui se développe alors dans le monde artistique et rencontre l'esthétique d'une partie des exposants de la Rose†Croix :

« D'autres encore se séparent du troupeau des humains par le costume, les cheveux, le monocle et les doctrines. Ils se cherchent une esthétique et des opinions inaccessibles au vulgaire et qui soient comme un « Kamtchatka hérissé et farouche », suivant une expression de la préface des *Fleurs du Mal*, reprise par M. Léon Daudet¹⁵⁰⁹. Ils portent le col de satin noir et la redingote cercueil. Ils sont néo-mystiques, préraphaélites, théosophes ou bouddhistes ésotériques de l'école de Sinnett¹⁵¹⁰ et de Mme Besant¹⁵¹¹. Ils admirent Ibsen, Strindberg, Nietzsche [sic], Rossetti, et dans la littérature nationale, qu'ils méprisent, ne trouvent grâce devant eux que Saint-Pol Roux¹⁵¹², Tristan Corbière¹⁵¹³ et « les proses » de M. Laforgue »¹⁵¹⁴.

L'étude par les conservateurs de cette esthétique se trouve enrichie d'un tel parallèle. La vanité devient un trait commun aux politiciens et aux artistes, elle apparaît alors encouragée par la société républicaine en cette fin de XIX^{ème} siècle.

1.2 Le recours aux élites

Les journalistes du *Gaulois* constatent dans les Salons de la fin du XIX^{ème} siècle les conséquences du régime démocratique. Après avoir énuméré les artistes qui, selon lui, font honneur à l'art français tels Alfred Roll, Henri Gervex, Eugène Boudin ou encore Claude Monet – qui pourtant n'expose pas au Salon de 1889 –, Louis de Fourcaud note la multiplication des représentations artistiques du peuple : « La peinture du dix-neuvième siècle a le goût du pauvre comme celle du dix-huitième avait le goût du bourgeois et celle du dix-septième le goût de l'homme de Cour. C'est une question de forme sociale et de classe dominante »¹⁵¹⁵. L'évolution des sujets de prédilection des artistes est présentée comme la conséquence logique de la démocratie permise par le suffrage universel :

« Au dix-neuvième siècle, ce n'est plus le gentilhomme ou le bourgeois qui domine c'est le plébéien. Il y a eu, tour à tour, abus de noblesse et abus de roture ; il va y avoir abus de démocratie. On ne parle plus d'homme, ni de citoyen, mais d'électeur. La multitude nomme ses représentants et les cite à sa barre. Elle a repris pour elle le soleil du grand Roi, voulant que tout vienne

1509. Fils d'Alphonse Daudet, journaliste et écrivain proche de Maurice Barrès, Léon Daudet évolue du républicanisme vers le nationalisme et le cléricalisme à la fin du XIX^{ème} siècle.

1510. Alfred Percy Sinnett est un écrivain anglais adepte de la théosophie.

1511. Annie Besant est une théoricienne féministe, socialiste et théosophe anglaise.

1512. Saint-Pol Roux est un poète symboliste français.

1513. Tristan Corbière est un poète français proche des décadents. Il publie en 1873 *Les Amours jaunes*.

1514. Anonyme, « Monsieur le gouverneur », *op. cit.*

1515. Fourcaud, « Le Peuple en peinture », *Le Gaulois*, 11 mai 1889, p. 1.

d'elle et que, sans elle, rien ne soit rien. Sous son influence, notre littérature s'est retournée, notre peinture s'est transformée. Ce qui est en haut est délaissé ce qui est en bas attire les regards »¹⁵¹⁶.

Si le critique ne rejette pas comme vulgaires les œuvres représentant le peuple à l'instar des salonniers légitimistes des années 1870, il déplore néanmoins un certain abaissement de l'art lié à la tentation des artistes de suivre la mode. Car s'il reconnaît que certains, tel Alfred Roll¹⁵¹⁷, peignent grâce à une observation méticuleuse et sincère leur nouveau sujet, la plupart ne sont, selon lui, que des peintres académiques qui affectent une sensiblerie qui porte préjudice à l'exécution de leurs toiles, se contentant de mettre leur savoir faire au service de ceux que le salonnier considère comme les nouveaux maîtres. Le critique témoigne de l'élitisme caractéristique de l'idéologie traditionaliste enrichie par le positivisme à la fin du XIX^{ème} siècle. Les monarchistes retiennent d'Auguste Comte une justification scientifique à la suprématie des élites. La stabilité de la société positiviste repose, en effet, sur la gestion du gouvernement par les hommes les plus compétents. Le pouvoir spirituel réside entre les mains des penseurs positivistes tandis que le pouvoir temporel est dévolu à l'élite du monde économique qui leur est subordonnée. Les monarchistes se retrouvent également dans la haine de la Révolution d'Hippolyte Taine et Ernest Renan. L'œuvre dangereuse de cette dernière qui a conduit à l'égalitarisme est poursuivie par le mouvement démocratique qui, à travers le suffrage universel, donne le pouvoir au peuple ignorant alors qu'une organisation scientifique de la société accorderait l'influence aux plus aptes tels que les nobles traditionnels¹⁵¹⁸.

Les critiques des organes de la droite antirépublicaine ne sont cependant pas les seuls à craindre les effets de la démocratie sur l'art. Certains journalistes des organes républicains conservateurs témoignent une inquiétude similaire. Le sénateur centre gauche et collaborateur régulier du *Temps*, Edmond Scherer¹⁵¹⁹, commentant la préface de *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant, parue en décembre 1887, rejette l'idée d'une beauté absolue de l'œuvre d'art, puisque l'artiste s'adresse au public¹⁵²⁰, tout en refusant son abaissement, conséquence du relativisme : « De ce que les hommes diffèrent, on en conclut qu'il n'y a plus rien de commun entre eux ; l'absolu nous échappant, il semble que tout devienne individuel et arbitraire. Eh bien ! non ; il est des appréciations dans lesquelles se rencontrent les hommes cultivés de tous les temps »¹⁵²¹. Edmond Scherer reproche aux artistes d'utiliser l'idée d'individualisation des goûts et des hommes afin de justifier l'expression du grossier et de l'ordurier. Or le sénateur républicain présente cette individualisation comme une conséquence directe de la démocratie :

1516. Fourcaud, « Le Peuple en peinture », *op. cit.*

1517. Devant son *Enfant et Taureau*, le salonnier s'exclame : « Quelle belle peinture franche et fort ! On ne pense qu'à la nature devant ce tableau, où la maîtrise de l'artiste se garde de toute parade et traduit la vérité rurale avec une entière et noble simplicité ». Fourcaud, « Le Salon », *op. cit.*

1518. Pierre Lévêque, *Histoire des forces politiques en France, 1880-1940*, *op. cit.*, p. 231-232.

1519. Voir dictionnaire (annexe B, p. 641).

1520. « Le peintre a beau afficher la prétention de n'être jugé que par ses pairs, il travaille pour le public ». Ed. Scherer, « Variétés : L'Artiste et le critique », *Le Temps*, 24 février 1888, p. 3.

1521. *Ibid.*

« La question, du reste, à mes yeux, ne fait qu'un avec celle de la nationalité française même et de son avenir. Il est possible qu'il ne faille voir dans les souillures dont il s'agit que l'effet passager d'une évolution égalitaire, d'un nivellement qui aurait submergé pour quelque temps la délicatesse des esprits et la politesse des mœurs. S'il en était autrement, si la démocratie signifiait décidément la suppression de ce qu'on appelait jadis « l'honnête homme », il y aurait lieu de se demander ce que pourront bien être l'art sans la décence et la société sans la pudeur »¹⁵²².

Il considère que la démocratie sous-entend la disparition de la politesse, du goût, de la pudeur et de la décence qui faisaient l'honnête homme alors que l'industrie conduit la France vers « l'américanisme »¹⁵²³. Les artistes sont alors présentés comme cédant aux penchants du public qui réclame, non des idées servies par le goût mais des sensations transmissibles au moyen de l'expression¹⁵²⁴. Ce sénateur se demande si l'aspiration démocratique de la société républicaine permet encore l'existence d'un idéal artistique. Dans une chronique de 1895 pour l'organe des progressistes, Philippe Gille¹⁵²⁵, sous le pseudonyme du Masque de fer, semble répondre à un tel questionnement : « Beaucoup et d'excellents ouvriers, mais peu d'artistes. Le niveau égalitaire passe aussi sur le domaine de l'art, le seul dont il faudrait le détourner »¹⁵²⁶. Le critique ne distingue, en effet, aucune « œuvre capitale » que ce soit au Salon de la Société nationale des beaux-arts ou au Salon des Artistes français : « partout une sorte de stérilité polie, partout les mêmes procédés un peu violents, partout, jusque dans le portrait, les mêmes tendances vers un sensualisme monotone ou vers un réalisme servile »¹⁵²⁷. Il perçoit, en outre, le manque d'inspiration des artistes dans l'essor d'une peinture allégorique obscure. Le chroniqueur du *Figaro* attribue cet affadissement de l'art à l'idéal égalitaire prôné par la société républicaine. S'il considère que seul l'art doit échapper aux aspirations égalitaires, la lecture de l'organe des progressistes permet de comprendre que ces derniers, représentants de la bourgeoisie républicaine, se distinguent fortement des revendications radicales. Lors de l'élection du progressiste Jean Casimir-Perier à la présidence de la République, le 27 juin 1894, le rédacteur en chef du *Figaro*, célébrant l'autorité et le prestige qu'un tel homme entreprendra de restaurer dans le pays, accuse « une démocratie ombrageuse, pour laquelle le muffisme est la forme suprême de l'égalité »¹⁵²⁸ d'avoir manigancé contre lui en raison de son origine fortunée et de son ascendance¹⁵²⁹. Francis Magnard décrit un membre du groupe progressiste aux opinions républicaines irréprochables mais farouchement opposé à

1522. Ed. Scherer, « Variétés : L'Artiste et le critique », *op. cit.*

1523. Napoléon Tremblay, *La critique littéraire d'Edmond Scherer, étude complétée par des articles et des notes inédits*, s. 1., 1932, p. 19-20.

1524. *Ibid.*, p. 20.

1525. Voir dictionnaire (annexe B, p. 615).

1526. Le Masque de fer, « Echos : La Dégénérescence artistique », *Le Figaro*, 1^{er} mai 1895, p. 1.

1527. *Ibid.*

1528. F. M. [Francis Magnard], « Le Congrès de Versailles », *Le Figaro*, 28 juin 1894, p. 1.

1529. Jean Casimir-Perier est le fils d'Auguste Casimir-Perier, ministre d'Adolphe Thiers, et le petit-fils de Casimir Perier, président du Conseil de Louis-Philippe.

« la théorie du laissez-faire »¹⁵³⁰ qui caractérise toujours selon lui la chambre des députés en dépit du recul des radicaux aux élections législatives de 1893. Les critiques de la presse républicaine conservatrice, s’opposant fermement à l’idéal égalitaire des républicains de gauche¹⁵³¹, regrettent l’influence de la démocratie dans le domaine de l’art, confortant les critiques monarchistes dans leur peur de l’égalitarisme républicain.

Dans les colonnes du *Gaulois*, sous la République, l’artiste, à l’instar du politicien, en est réduit à courtiser le peuple. Dans un article publié en 1896¹⁵³² à l’occasion du Salon de la Société nationale des beaux-arts et repris en 1904¹⁵³³, avec quelques légères modifications, au moment de l’ouverture du deuxième Salon d’Automne, Louis de Fourcaud affirme l’intérêt de ces grandes manifestations artistiques :

« Ces régulières affirmations collectives nous font connaître l’état réel de nos arts en regard de nos mœurs privées ou publiques. Tandis que les démonstrations individuelles [...] mettent en saillie des qualités et aussi des vanités particulières, prises en elles-mêmes, les Salons accusent, jusqu’en leurs disparates, la progression des idées, rapprochent les résultats obtenus, aident à définir les tendances »¹⁵³⁴.

Tout en appréciant de trouver dans ces salons le reflet de la société et de ses aspirations, il constate que l’évolution artistique qu’il notait en 1889 s’est accélérée sous l’influence des classes moyennes, jugées directement responsables de l’abaissement de l’art :

« Des couches nouvelles sont montées au jour, suivant des destins factices. Elle s’attachent à l’art de surface, à l’art à la mode ou encouragé par le suffrage courant et soutenu par l’accoutumance. Elles présentent les œuvres étiquetées, classées, qualifiées de bonne valeur marchande ou d’un effet très affiché, visées, en un mot, pour passer de main en main, au moment voulu, comme des titres au porteur »¹⁵³⁵.

Bien plus que celui de 1896, l’article de 1904 insiste sur la valeur marchande de l’œuvre d’art, l’inscrivant dans un marché en pleine expansion¹⁵³⁶. Louis de Fourcaud dénonce le

1530. F. M. [Francis Magnard], « Le Congrès de Versailles », *op. cit.*

1531. Les gouvernements progressistes des années 1890 ne mettent en place que de rares et timides réformes sociales telles l’abolition du livret ouvrier et l’institution des délégués mineurs en 1890, la limitation à dix ou onze heures de la journée de travail des adolescents et des femmes en 1892, la loi organisant l’assistance médicale gratuite en 1893 et la responsabilité patronale en cas d’accident en 1898. Les progressistes rejettent toujours l’impôt sur le revenu. Pierre Lévêque, *Histoire des forces politiques en France, 1880-1940*, *op. cit.*, p. 23-24.

1532. Fourcaud, « Salon du Champ-de-Mars », *Le Gaulois supplément*, 24 avril 1896, p. 1-3.

1533. Fourcaud, « A propos du Salon d’automne », *Le Gaulois*, 9 octobre 1904, p. 1.

1534. *Ibid.*

1535. *Ibid.*

1536. Cynthia et Harrison White ont étudié l’introduction de la spéculation dans le monde de l’art par Paul Durand-Ruel ainsi que son rôle dans l’importance prise par les collectionneurs américains qui, au début du XX^{ème} siècle, investissent dans l’art contemporain français. Cynthia White et Harrison White,

libéralisme économique de la société républicaine dans laquelle le peuple, devenu électeur, est maintenant également acheteur :

« Dans le monde moderne, on ne le sait que trop, l'art a été rarement une nécessité intime ; il a pris le caractère d'un luxe d'ostentation. On aspire à briller ; on se prévaut bien plus d'apparences d'emprunt que de réalités certaines. Depuis que l'argent de plus en plus mobilisé, par la force des choses, est devenu le pivot social commun, l'idéal a beaucoup baissé dans la vie. L'enrichissement est, pour la plupart, l'objet capital, sinon l'objet unique »¹⁵³⁷.

L'art n'est plus qu'un moyen de se distinguer, à l'instar des titres que les politiciens briguent. L'élément qui apparaît le plus dommageable au salonnier, à la lecture de ses deux articles, est la lâcheté de l'artiste à l'égard du public. Les monarchistes déplorent que, sous le gouvernement des républicains, les artistes, qui partagent la vanité et l'incompétence des députés, ne remplissent plus leur fonction de guides du peuple mais deviennent les serviteurs d'une masse mal éduquée telle que la décrit Louis de Fourcaud : « C'est le public sans épithète, l'ensemble des passants, le juge aux mille têtes, plein de préjugés qui changent, d'idées vagues en lesquelles survivent des débris confus de tradition, en éternelle quête de vérité, en incessante puissance de sensations passagères »¹⁵³⁸. Louis de Fourcaud se fait l'écho, en direction des artistes, du reproche de couardise adressé aux députés républicains par les auteurs de droite :

« L'ordinaire des artistes s'évertue à complaire à la catégorie des amateurs pratiques et se range adroitement à leurs goûts. On n'oublie pas, dans le plus grand nombre des ateliers, les mécomptes qu'on gagne à vouloir se dérober au flot, au lieu de le suivre. Toute généreuse tentative étonne et, communément, déplaît. Toute vraie nouveauté fait peur. Qui veut lutter doit avoir l'héroïsme de la foi ou l'audacieuse et persévérante énergie du don génial ; mais l'héroïsme et le génie sont à peu près également rares »¹⁵³⁹.

Jean Estèbe rappelle, en effet, que les tenants du traditionalisme voudraient voir les hommes politiques orienter l'électorat et au besoin le contredire, à l'image d'un guide¹⁵⁴⁰.

Les journalistes du *Gaulois* cherchent ainsi aux Salons les signes de crises politiques générées par la médiocrité des dirigeants. Rendant compte du vernissage du Salon de la Société nationale des beaux-arts lors du dénouement du conflit entre la Chambre des députés et le Sénat suscité par le gouvernement radical de Léon Bourgeois, un chroniqueur s'amuse, dans son « Bloc-Notes Parisien », de la traditionnelle assimilation du Salon à

La Carrière des peintres au XIX^{ème} siècle : Du système académique au marché des impressionnistes, Paris, Flammarion, 2009, [New York, London, Sydney, John Wiley & Sons, 1965], p. 218-225.

1537. Fourcaud, « A propos du Salon d'automne », *op. cit.*

1538. Fourcaud, « Salon du Champ-de-Mars », *op. cit.*

1539. Fourcaud, « A propos du Salon d'automne », *op. cit.*

1540. *Histoire des droites en France : sensibilités*, *op. cit.*, p. 334-336.

l'Assemblée : « Fallait-il se risquer dehors ? Cela valait-il la peine d'inaugurer les nouvelles toilettes de la saison ? Et ne valait-il pas mieux garder la Chambre, – au risque de mécontenter le Sénat ? »¹⁵⁴¹ Après avoir, au passage, applaudi l'*Intérieur d'atelier* d'Henri Matisse (Figure 110, p. 535), regardant le portrait de Félix Faure par Henri Rondel, il constate l'incapacité du président de la République à gérer une telle crise politique :

« L'art, comme la politique, pourrait bien traverser une crise.

Je jette un suprême coup d'œil interrogatif sur le portrait du Président :

– Que sortira-t-il de la crise ?

Et le Président, toujours triste dans son cadre, semble me poser la même question »¹⁵⁴².

Suscitée par l'arrivée au pouvoir des radicaux, cette crise trahit, selon les monarchistes, la nécessité de confier la gestion du pays aux élites traditionnelles. Dans le premier-Paris du même numéro du *Gaulois*, Jules Cornély remercie les radicaux d'avoir, par la chute du gouvernement, illustré l'incapacité des républicains à gérer le pays et plus largement l'absurdité du régime : « le cabinet qui représente la partie la plus active, la plus vigoureuse et la plus logique de la république, a prouvé l'incompatibilité absolue de ce régime avec la vie nationale. Il a fait faire à l'opinion publique un pas de géant vers les solutions monarchiques »¹⁵⁴³.

1.3 L'importance de la religion

Si, à travers l'étude du paysage artistique français, les critiques de la presse monarchiste constatent le passage de la monarchie à la république, ce sont les conséquences de la transition entre une société catholique et une société laïque qu'ils déplorent le plus cruellement. Dans un article commentant le Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1893, Louis de Fourcaud remarque que les œuvres exposées trahissent la crise provoquée par l'instauration des lois républicaines qui promeuvent des valeurs en opposition avec les traditions de la France :

« Nous traversons, depuis quelques années, une crise morale qui tient à des causes infiniment diverses. D'abord, la rupture entre le présent et le passé, accomplie socialement et politiquement et consommée en principe, ne l'a pas été en fait et ne l'a pu être. Les hommes, quoi qu'ils fassent, sont dominés par des traditions auxquelles ils obéissent, même à leur insu, à tel point que, croyant transformer immédiatement le fond des choses, ils ne font le plus souvent que modifier les physionomies extérieures »¹⁵⁴⁴.

1541. Tout-Paris, « Bloc-Notes Parisien : Vernissage au Champ de Mars », *Le Gaulois*, 25 avril 1896, p. 1.

1542. *Ibid.*

1543. J. Cornély, « Remerciements », *Le Gaulois*, 25 avril 1896, p. 1.

1544. Fourcaud, « Le Salon du Champ de Mars », *Le Gaulois*, 9 mai 1893, p. 4.

Le critique affirme alors la force du modèle traditionnel français imprégné par le catholicisme qui persiste malgré les récents principes laïcs des républicains :

« ces traditions sont de deux ordres : celles inhérentes au caractère des races, dérivées des sources primitives, et qui, refoulées par intervalles, ne sauraient être étouffées et finissent toujours par reparaître, et celles survenues par suite des événements et des accidents de l'histoire, issues des relations internationales, étendues, systématisées par l'enseignement, et qui n'ont pas, en dépit de tout, la vivacité des autres »¹⁵⁴⁵.

Introduisant les salons de 1893 et de 1902 par la présentation des valeurs en présence, qui s'opposent, dans la France de la fin du XIX^{ème} siècle, le critique monarchiste revendique une analyse de l'art à travers le prisme de l'idéologie traditionaliste. La reprise partielle de cet article dans son salon de 1902 consacre l'actualité persistante d'une telle lutte à peine un an avant la mise en place en juin 1903 de la commission chargée de débattre d'une éventuelle séparation de l'Église et de l'État. En 1893, Louis de Fourcaud croyait pourtant discerner au Salon une poussée populaire en faveur de la tradition : « La masse incline, néanmoins, vers les sujets familiers, tirés de la vie ordinaire. Il est évident que le génie populaire agit et propage son action. [...] Les traditions inhérentes à la race absorbent peu à peu, manifestement, les traditions accidentelles qui les avaient supplantées. Voilà le fait positif »¹⁵⁴⁶.

Cependant, les critiques monarchistes incriminent les lois républicaines qui tendent à laïciser la société et dont ils perçoivent les effets jusque dans l'art. En 1898, Jean Rameau¹⁵⁴⁷, rendant compte de la parution de *Qu'est-ce que l'art ?* de Léon Tolstoï pour *Le Gaulois*, ne croit plus au rétablissement d'une société catholique : « L'instruction obligatoire ne semble pas devoir préparer un renouveau à l'art chrétien, à la foi sincère et ardente. Et l'instruction obligatoire sévira en Russie avant qu'elle ne disparaisse de France »¹⁵⁴⁸. La mise en place, par les républicains, de l'école laïque, gratuite et obligatoire au début des années 1880, chasse, en effet, Dieu de l'enseignement primaire. Philippe Boutry constate que, pour les catholiques, une telle politique ne peut aboutir qu'à la disparition de Dieu de la société politique et civile¹⁵⁴⁹. En effet, depuis les lois des années 1880 concernant la laïcité de l'école primaire et le rétablissement du divorce jusqu'à la dissolution de la congrégation des assomptionnistes et la fermeture des établissements scolaires non autorisés des congrégations du début du XX^{ème} siècle, l'historien remarque que « la laïcisation de la vie publique est presque achevée à la veille du vote de la loi de séparation de l'Église et de l'État »¹⁵⁵⁰. Jean Rameau insiste pourtant sur la nécessité de la foi qui doit irriguer l'œuvre d'art : « Il est bien vrai que sans religion, sans aspirations

1545. Fourcaud, « Le Salon du Champ de Mars », *op. cit.*

1546. *Ibid.*

1547. Voir dictionnaire (annexe B, p. 625).

1548. Jean Rameau, « L'Art de demain », *Le Gaulois*, 7 juin 1898, p. 1.

1549. *Histoire des droites en France : sensibilités, op. cit.*, p. 233-234.

1550. *Ibid.*, p. 234.

célestes, sans l'éblouissement de Dieu, qui brûle les prunelles, aucun artiste ne créera jamais rien de vraiment immortel »¹⁵⁵¹. Exaltant la construction des cathédrales en France au Moyen-Âge, il s'inquiète de voir la science prendre, au XIX^{ème} siècle, la place de la religion :

« Alors la foi régnait, alors l'art ouvrait ses ailes toutes grandes. Mais je crains bien que les temps ne soient finis. La science dessèche peu à peu tous les coins de notre planète, et l'art, accablé par elle, rampera probablement de plus en plus. Nous sommes trop savants pour être vraiment artistes »¹⁵⁵².

L'enseignement des sciences est en effet considéré par les républicains comme contribuant au détachement des enfants de l'Église. Les instituteurs sont encouragés à leur présenter les prouesses de la science et à développer leur esprit d'observation ainsi que leur raisonnement afin de les ancrer dans le réel et de diminuer leur crédulité¹⁵⁵³.

Les critiques de l'organe monarchiste constatent pourtant la multiplication de signes religieux dans les œuvres d'art : « les Christs, les Vierges, les Jeanne d'Arc, les Noël et les Mystères [qui] encombrant nos expositions de peinture et nos théâtres d'amateurs »¹⁵⁵⁴. Dans cette société républicaine, où Dieu n'a plus sa place, de tels signes ne peuvent être l'expression que d'un christianisme superficiel : « ces néo-catholiques exposent des christs parce que c'est la mode, comme ils exposaient des gorets aux temps nauséabonds du naturalisme »¹⁵⁵⁵. Les « néo-catholiques » de Jean Rameau sont identifiés par Louis de Fourcaud, dans son salon de 1902, comme les artistes mystiques qui exposent notamment dans les Salons de la Rose-Croix : « les symbolistes-primitivistes, sectateurs de la Rose-Croix du Temple, nourris de la lecture des poètes compliqués et nébuleux, enclins à des religiosités sans religion, à des philosophismes sans philosophie, à des doctrinarismes sans doctrine, à des appels à la sensation en dehors de la réalité »¹⁵⁵⁶.

L'esthétique de ces peintres est, pour les critiques du *Gaulois*, directement liée aux réformes républicaines. Ces artistes deviennent, selon Louis de Fourcaud, des exemples du danger que la rupture de la Troisième République avec Dieu fait courir à la culture française :

« Ainsi l'expansion de l'enseignement qui aura, un jour, de grands résultats, a commencé par développer, chez quelques-uns, une excessive subtilité. On veut trop comprendre, trop dire à demi mot, faire trop deviner ; on se sent très vite désarçonné dans l'inconnu ; on s'accoutume aux à peu près ; on trouve du

1551. Jean Rameau, « L'Art de demain », *op. cit.*

1552. *Ibid.*

1553. Mona Ozouf, *L'École, l'Église et la République, 1871-1914*, Paris, Seuil, 2007, [Paris, Éditions Cana / Jean Offredo, 1982], p. 119- 120.

1554. Jean Rameau, « L'Art de demain », *op. cit.*

1555. *Ibid.*

1556. L. [L. de Fourcaud], « Les Salons de 1902 : Société nationale des Beaux-Arts », *Le Gaulois supplément*, 19 avril 1902, p. 5-6.

charme à prolonger des mystères ; tant par voluptueuse paresse que par crainte des déceptions »¹⁵⁵⁷.

Il est reproché à l'enseignement républicain de substituer à la croyance religieuse une morale toute négative faite des promesses inconsidérées de justice, de liberté, de bien-être qui risquent de décevoir l'élève privé du cadre de la religion. Les conservateurs accusent cet enseignement de développer l'égoïsme des Français¹⁵⁵⁸. Critique d'art, Louis de Fourcaud recherche en son domaine les conséquences de cette perte de traditions. Il propose d'observer les œuvres des artistes comme les premiers effets de cet enseignement :

« De là l'apparition d'artistes amoureux des symboles, mêlant à tout des symbolismes arbitraires et crépusculaires, prenant des postulations pour des pensées, se faisant gloire de perdre pied dans leur vague idéalisme, si profond qu'il n'a aucun fond. [...] Ces inquiets, dilettantes d'essence, vivant dans l'ombre d'une ombre et dans le reflet d'un reflet, attribuent à la peinture, et même à la sculpture, ce qui n'appartient qu'à la musique »¹⁵⁵⁹.

Cet extrait de la version de 1893 de l'article, paru quelques jours après le deuxième salon de la Rose†Croix, désigne directement les peintres et sculpteurs proches du mouvement symboliste¹⁵⁶⁰.

Le critique adresse deux principaux reproches à ces artistes. Selon lui, le changement de valeurs se trahit, chez eux, par le recours à des symboles compliqués n'exprimant qu'un idéal obscur qui est traduit sur la toile par des formes imprécises, perçues comme le refus d'affirmer toute idée par impuissance. Ces œuvres lui semblent témoigner à la fois de l'influence du symbolisme anglais et de la technique impressionniste :

« Lorsque nous avons l'occasion de voir, en des expositions, des peintures de l'école dite *décadente*, amalgamant les imaginations du préraphaélisme anglais et les procédés impressionnistes, nous nous contentons de hausser les épaules. Cela rentre dans la catégorie des manies passagères, non moins que telles évocations du Christ en vêtement moderne qu'on a pu nous montrer »¹⁵⁶¹.

Le critique déplore, en effet, la vanité de l'aspiration primitiviste de ces peintres qui lui semble venir d'Edward Burne-Jones : « Plusieurs autres invoquent le sentiment des primitifs. Comme s'il était à la portée de qui que ce soit de refaire l'œuvre des primitifs

1557. L. [L. de Fourcaud], « Les Salons de 1902 : Société nationale des Beaux-Arts », *op. cit.*

1558. Mona Ozouf, *L'École, l'Église et la République, 1871-1914*, *op. cit.*, p. 110-111.

1559. Fourcaud, « Le Salon du Champ de Mars », *op. cit.*

1560. La version de 1902 de l'article se fait moins précise, ne voulant sans doute pas se limiter à un mouvement qui disparaît de la scène artistique à la fin des années 1890, elle n'évoque ni symbole, ni symbolisme ni idéalisme. L. [L. de Fourcaud], « Les Salons de 1902 : Société nationale des Beaux-Arts », *op. cit.*

1561. Fourcaud, « Le Salon du Champ de Mars », *op. cit.*

quattrocentistes, à l'heure où nous sommes ! »¹⁵⁶² Si Louis de Fourcaud constate, en 1902, la raréfaction des œuvres symbolistes, il regrette la permanence de ce qu'il considère comme du laisser-aller technique :

« Nous ne rencontrons plus que par exception de ces tableaux-grimoires, hiéroglyphes multicolores chargés de solliciter nos imaginations en plein hasard de formes et d'effets, qui se multipliaient naguère. Par contre, le mépris de l'exécution serrée reste, chez beaucoup, trop apparent »¹⁵⁶³.

Lors de ces deux Salons le critique prend pour exemple les œuvres exposées par Edmond Aman-Jean qui, en 1893, est également l'auteur de l'affiche du deuxième Salon de la Rose†Croix où l'on voit la muse de Dante sous des arcades, jeune femme longiligne s'élevant entre une lyre et un ange et comme emportée par ce dernier sous l'emblème des salons de Joséphin Péladan (Figure 111, p. 535). Au Salon de 1893, il expose *Venezia bella regina del mare* (Figure 112, p. 536) dont le critique reproche le symbolisme compliqué traité dans des couleurs ternes : « Je n'aime point du tout les tableaux symboliques de M. Aman-Jean. Une femme nue, émergeant des flots, toute décolorée, respirant une rose et, tout ensemble, brandissant une épée, ne me représente pas, je l'avoue, la gloire de Venise »¹⁵⁶⁴. Tout en reconnaissant une certaine grâce à cette allégorie, les critiques de la presse radicale dénoncent également son mysticisme archaïque qui lui confère un caractère maladif¹⁵⁶⁵ : « C'est un archaïsme semblable qui est la tare des compositions distinguées, mais veules et sans lumière, de M. Aman Jean »¹⁵⁶⁶. Le critique du *Temps* apprécie, à l'inverse, les tons employés par le peintre qui mettent en valeur à la fois l'esthétique primitiviste de l'artiste et l'aspect décoratif de la toile qui « a l'attrait d'une tapisserie surannée, d'une page de missel enluminée sans fracas. C'est de la bonne allégorie et le genre spontanément décoratif va tellement en s'appauvrissant que M. Aman-Jean nous paraît tout désigné pour qu'on lui confie un travail de moyenne haleine »¹⁵⁶⁷ Ne pouvant faire abstraction d'un archaïsme jugé superficiel pour goûter le caractère décoratif des œuvres d'Edmond Aman-Jean, Louis de Fourcaud considère ses compositions comme particulièrement artificielles¹⁵⁶⁸.

L'idéologie traditionaliste conditionne ainsi la réception de l'art par la presse de la droite mais également d'une partie du centre à la fin du XIX^{ème} siècle. Cet ensemble doctrinal permet d'éclairer la réception des œuvres et manifestations artistiques des groupes d'avant-garde au cours des différentes crises politiques de la période.

1562. Fourcaud, « Le Salon du Champ de Mars », *op. cit.*

1563. L. [L. de Fourcaud], « Les Salons de 1902 : Société nationale des Beaux-Arts », *op. cit.*

1564. Fourcaud, « Le Salon du Champ de Mars », *op. cit.*

1565. Paul Heusy, « Le Salon du Champ de Mars », *Le Radical*, 10 mai 1893, p. 1-2.

1566. Gustave Geffroy, « Salon de 1893 au Champ-de-Mars », *La Justice*, 31 mai 1893, p. 1.

1567. Ary Renan, « Salon de la Société nationale des beaux-arts », *Le Temps supplément*, 9 mai 1893, p. 1.

1568. L. [L. de Fourcaud], « Les Salons de 1902 : Société nationale des Beaux-Arts », *op. cit.*

2 La réception de l'avant-garde au moment de la crise boulangiste et de la montée du socialisme de la fin des années 1880 au début des années 1890

La chute du gouvernement de Jules Ferry en 1885 marque, selon Jean-Marie Mayeur, la fin du temps des « fondateurs » de la République. S'inaugure alors une période d'instabilité ministérielle due aux divisions accrues entre les républicains. À la suite des élections législatives de 1885, où républicains modérés et radicaux sont entrés en concurrence alors que les droites se sont montrées unies, l'Assemblée se révèle ingouvernable. N'ayant pas la majorité à eux seuls, les républicains modérés sont obligés de choisir entre une coalition avec la gauche radicale ou avec la droite. La remontée des conservateurs révèle le mécontentement des électeurs face à la politique des opportunistes. Le régime paraît incapable de faire face aux difficultés économiques qui créent un climat social tendu à la fin des années 1880. Il paraît également impuissant à préparer une guerre de revanche contre l'Allemagne. Les ouvriers se détournent aussi de cette République conservatrice sur le plan social. La fin des années 1880 et le début des années 1890 sont ainsi marqués par la montée des oppositions au régime, qui s'incarnent à la fois dans le boulangisme et dans le socialisme¹⁵⁶⁹, dont la critique d'art devient le témoin et parfois le médium.

2.1 L'art à travers la presse boulangiste de 1886 à 1891

Militaire à la carrière fulgurante affichant des convictions républicaines, le général Georges Boulanger bénéficie à la fois du soutien de la droite monarchiste comme bonapartiste et d'une partie de la presse populaire de gauche. Proche des milieux radicaux qui exercent alors leur arbitrage à la Chambre, il devient, par l'entremise de Georges Clemenceau qui entend républicaniser l'armée, ministre de la guerre dans le gouvernement de Charles de Freycinet en 1886. Il y acquiert une grande popularité, son intervention dans l'affaire Schnaebelé attire l'attention sur son patriotisme. Il devient l'incarnation du projet de république plébiscitaire du chef de la Ligue des patriotes, Paul Déroulède¹⁵⁷⁰. Une telle ferveur populaire autour du ministre de la Guerre, transformé en « général Revanche », inquiète les républicains modérés qui désirent maintenir la paix et cherchent alors à l'évincer. Le 18 mai 1887, René Goblet donne la démission de son ministère, Georges Boulanger ne fait pas partie du gouvernement suivant. Cette nouvelle crise ministérielle suscite le mécontentement des radicaux qui ajoutent le nom de l'ancien ministre sur les bulletins de l'élection partielle parisienne du 23 mai donnant ainsi naissance au mouvement boulangiste comme mouvement d'opposition.

1569. Jean-Marie Mayeur, *Les Débuts de la IIIe République 1871-1898*, *op. cit.*, p. 162-166.

1570. Ce projet en rendant au suffrage universel sa souveraineté et à l'État sa puissance, permettrait à la France d'envisager une guerre de revanche contre l'Allemagne. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, *op. cit.*, p. 301-302.

2.1.1 La proximité des mondes artistiques et politiques

Qu'ils émanent d'écrivains, de journalistes politiques ou de critiques d'art, des articles paraissant dans les organes des différentes mouvances politiques soutenant le mouvement boulangiste tendent des passerelles entre l'actualité politique et artistique. En septembre 1888, dans les colonnes du supplément littéraire de la boulangiste *Lanterne*, organe de la gauche radicale, l'écrivain républicain Arthur Heulhard, évoquant l'indifférence du héros de sa nouvelle pour une jeune femme, mêle dans les sujets de conversation, actualités politiques, artistiques et médicales : « On pouvait lui parler de ce qu'on voulait, de l'exposition des artistes indépendants, des affaires Boulanger, de la dépréciation momentanée des terrains non bâtis, du microbe de la rage, des bacilles de l'atmosphère, de tout enfin, hors Héloïse »¹⁵⁷¹. Les événements cités par l'écrivain appartiennent à l'actualité la plus brûlante. Après le succès des deux premières vaccinations d'humains contre la rage en 1885, Louis Pasteur décide de fonder un institut dédié à la vaccination et la recherche qui est inauguré en novembre 1888. La Société des Artistes Indépendants n'en est, en mars 1888, qu'à son quatrième salon où exposent le jeune groupe des néo-impressionnistes¹⁵⁷². Cette nouvelle paraît seulement un mois après une triple victoire électorale de Georges Boulanger le 19 août 1888 aux élections partielles. Le général est éligible à partir de sa mise en retraite d'office en mars 1888. Le gouvernement croyait, en effet, mettre un frein à la protestation boulangiste qui se nourrit de l'antiparlementarisme suscité notamment par le scandale des décorations à l'automne 1887¹⁵⁷³. *La Lanterne* se faisait l'écho, en mars 1888, de cette protestation boulangiste antiparlementaire :

« Ah! vous vous imaginez, messieurs les ministres, serviteurs dociles de M. Ferry, qui avez si peur de déplaire à M. de Bismarck, vous vous imaginez que la question Boulanger est résolue! [...] Vous allez voir comment la France va vous répondre! Vous allez voir quelle sera la protestation indignée du suffrage universel!

Et vous, députés qui n'obéissez qu'aux plus mesquins intérêts électoraux, vous allez voir comment vos électeurs vous jugeront, vous qui par vos complaisances avez permis cette infamie »¹⁵⁷⁴.

Mis à la retraite de l'armée, Georges Boulanger devient candidat pour les élections partielles de 1888, scandant pour programme : « Dissolution, Révision, Constituante ». Il obtient un succès triomphal. L'exposition des indépendants comme la marche triomphale du général Boulanger constituent ainsi l'actualité la plus fraîche et passionnée selon l'écrivain républicain.

1571. Arthur Heulhard, « Ce pauvre Sigismond! », *La Lanterne*, 16 septembre 1888, p. 3-4.

1572. Malgré son annonce en mars 1888, *La Lanterne* ne rend pas compte de cette exposition.

1573. En octobre 1887, la presse révèle que le gendre du président de la République, Daniel Wilson, monnayait la Légion d'honneur en échange de la subvention de son entreprise de presse.

1574. Anonyme, « Une provocation au pays : Le général Boulanger mis hors l'armée », *op. cit.*

Ces sujets brûlants sont parfois présentés comme entrant en concurrence. Le fervent soutien socialiste¹⁵⁷⁵ de Georges Boulanger, Gabriel Terrail-Mermeix, présente, par exemple, dans *La Cocarde*, la scission du Salon de 1890 comme une rispote des artistes face à la monopolisation des journaux par les multiples rebondissements de l'affaire Boulanger :

« Les « artistes » prétendaient, l'an dernier, que nous les ennuyions avec la politique. En quoi peut-être n'étaient-ils pas sincères, car la politique du boulangisme, faite d'imprévus, d'à-coups, de brusques soubresauts, n'était pas banale.

Mais si nous avons importuné les artistes, ils prennent leur revanche. Et ils la prennent sans pitié »¹⁵⁷⁶.

Les artistes sont décrits comme disputant les faveurs de la presse à la politique, tentant d'affirmer leur existence dans l'espace médiatique. Cet article consacré à l'art intervient dans le contexte de délitement du mouvement boulangiste. Après le refus de Georges Boulanger d'entreprendre un coup d'état à la suite de sa victoire du 27 janvier 1889 comme député de Paris, ses adversaires unissent leurs forces afin d'empêcher sa victoire aux élections législatives de l'automne 1889. La dissolution de la Ligue des patriotes ainsi que la fuite du général, menacé d'être arrêté, en Belgique en avril 1889 provoquent le morcellement du camp boulangiste qui n'obtient que quarante-quatre sièges aux élections législatives générales de septembre-octobre. Candidat, Gabriel Terrail-Mermeix appelait, dans son organe, à la mobilisation des ouvriers du camp boulangiste :

« Paris ne veut pas que le gouvernement demeure aux mains d'hommes corrompus qui ne sont eux-mêmes que les satellites des hauts banquiers cosmopolites.

Paris ne veut pas que le gouvernement laisse les vieux travailleurs mourir de faim et donne trois cent mille francs pour faire jouer de la musique. [...] Voilà pourquoi demain, Paris, le Paris du 27 janvier, votera pour les candidats de la protestation nationale, pour les candidats du coup de balai, pour les candidats de la haine et du mépris du personnel du gouvernement, pour les révisionnistes »¹⁵⁷⁷.

La relation que semblent entretenir l'actualité artistique et boulangiste au sein des organes qui soutiennent le général participent des « méthodes de promotion qui inaugurent l'ère des masses »¹⁵⁷⁸ décrites par Michel Winock. Afin d'exciter le « désir des masses », célébré par Maurice Barrès, divers moyens de communication sont mis à contribution tels

1575. La plupart des promoteurs du boulangisme sont issus de l'extrême gauche radicale ou socialiste. Les socialistes les plus révolutionnaires espèrent transformer le mouvement en une révolution sociale. Ils reprochent à la république parlementaire son incapacité à résoudre les problèmes sociaux.

1576. G. Terrail-Mermeix, « Les Musiciens et les peintres », *op. cit.*

1577. G. Terrail-Mermeix, « Paris au devoir ! », *La Cocarde*, 22 septembre 1889, p. 1.

1578. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, *op. cit.*, p. 303-305.

les almanachs, les chansons, les lithographies, les cartes à jouer, les cendriers, etc. qui assoient l'image de sauveur du général Boulanger¹⁵⁷⁹. Les références à l'affaire Boulanger, mêlées à l'actualité artistique la plus brûlante, contribuent à affirmer le boulangisme comme une donnée incontournable non seulement de la vie politique mais également de la société française. Cette relation participe ainsi de l'amplification du mouvement. Révélant l'appétit du lectorat pour le boulangisme, le juriste en charge de la « Chronique des tribunaux » au *Gaulois*, exposant le recours à la justice de Joséphin Péladan pour diffamation, précise la qualité de « député boulangiste » de son avocat Charles Le Senne¹⁵⁸⁰ :

« Le sar Peladan aime beaucoup à porter devant la justice des hommes les différends qu'il a avec ses confrères. Ce goût de la procédure s'explique quand on sait que le mot désignait, chez les Hébreux, un magistrat dont les fonctions correspondaient à celles de nos juges de paix et de nos commissaires de police »¹⁵⁸¹.

Une telle chronique qui paraît en octobre 1891, juste après le suicide de Georges Boulanger en Belgique le 30 septembre, montre la proximité que les journalistes de ces organes peuvent établir entre le monde de l'opposition politique et artistique. À l'instar du général Boulanger, l'organisateur des salons de la Rose†Croix est un personnage extravagant qui fascine les journalistes et leurs lecteurs. Après avoir été annoncé dans la rubrique judiciaire, ce même procès est relaté, dans l'organe monarchiste, au sein d'une chronique d'Alfred Capus. L'affaire est cette fois-ci présentée avec humour sous l'angle des relations internationales. Si l'avocat de Joséphin Péladan est le député boulangiste qui a, en 1889, fait acquitter Gabriel Terrail-Mermeix en cour d'assises, celui de l'écrivain Léon Bloy, accusé de diffamation par le sar, est un prince russe, Alexandre Ourousoff. Ce procès, qui intervient en octobre 1891, peu de temps après la conclusion des négociations autour de l'alliance franco-russe sur un échange de lettres entre les deux ministres des affaires étrangères le 27 août 1891¹⁵⁸², inspire à Alfred Capus des considérations diplomatiques :

« Je ne voudrais, pour rien au monde, faire des reproches à un homme qui connaît à fond toutes les ressources de la magie, mais cependant je ne crains pas de dire à M. Péladan qu'il a assumé une grave responsabilité et que sa situation est des plus délicates. Car c'est la première fois qu'un avocat moscovite

1579. Bertrand Tillier, *La républicature : la caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS, 1997, p. 47-49.

1580. Député de la Seine élu à l'automne 1889 avec le programme boulangiste, Charles Le Senne est avocat à la Cour d'appel de Paris. Il est le conseiller judiciaire de la société des gens de lettres, de la société des auteurs dramatiques, des artistes peintres, etc., s'occupant tout particulièrement des questions de propriété littéraire et artistique. Boulangiste, il défend également les membres de son camp et les journaux qui soutiennent le général Boulanger. Jean Jolly, *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1889 à 1940*, op. cit., p. 2258.

1581. X..., « Chronique des tribunaux », *Le Gaulois*, 22 octobre 1891, p. 3.

1582. Les deux gouvernements ne parviennent qu'à un accord très imprécis, convenant de se consulter sur les questions remettant en cause la paix mais ne prévoyant rien en cas de guerre. Jean Ganiage, *L'Expansion coloniale de la France sous la troisième République (1871-1914)*, op. cit., p. 161.

plaide devant un tribunal français, et il serait pénible à tous les vrais patriotes qu'il perdît son procès. L'opinion publique souhaite donc que M. Léon Bloy l'emporte, seul M. Crispi est intéressé au succès du sar Péladan »¹⁵⁸³.

Ce procès impliquant deux artistes est ainsi transformé, dans les colonnes du *Gaulois*, par leur choix d'avocat, en affaire diplomatique, à peine quelques mois après la polémique suscitée par l'invitation d'artistes français à l'exposition de Berlin¹⁵⁸⁴ : « Il est des circonstances où les intérêts nationaux doivent primer les mesquines considérations de personnes. Que M. Péladan ait été ou non calomnié par M. Léon Bloy, c'est de bien peu de poids dans l'époque troublée que nous traversons. Entre le sar et le Tsar, les juges de la neuvième chambre hésiteront-ils ? »¹⁵⁸⁵ Artistes d'avant-garde, mouvements d'opposition et politique internationale se rencontrent ainsi dans l'espace de l'organe politique.

2.1.2 La presse nationaliste et l'art en République

L'art jugé d'avant-garde qui voisine, dans les organes boulangistes, avec les rebondissements de l'affaire, se trouve analysé par les chroniqueurs et les critiques selon les critères du traditionalisme. Réactivant le topos de la décadence française attribuée à l'instauration de la troisième République, les journalistes de l'organe des bonapartistes emmenés par Paul de Cassagnac vers le nationalisme affirment la responsabilité du gouvernement républicain dans l'abaissement de l'art contemporain. Présentant, en mai 1888, dans *L'Autorité*, la longévité de la République comme une manifestation de la faiblesse du peuple qui s'incline devant les médiocres dirigeants qui sapent les fondements traditionnels de la société française, Félix Dunal¹⁵⁸⁶, sous le pseudonyme de Destrelle, attribue à son régime les différentes crises que connaît la France :

« Je crois que le maintien de la République implique de la part du peuple une forte dose de lâcheté. Je crois qu'une nation qui laisse persécuter impunément les meilleurs de ses membres, qui se courbe sous le joug de l'athéisme, et qui obéit à des maîtres qu'elle sait indignes, – irrite le Ciel et s'attire d'implacables châtiments. Je crois en un mot, que la misère dont nous souffrons est l'expiation de la République »¹⁵⁸⁷.

Ces malheurs s'incarnent alors dans la crise suscitée par l'arrestation du commissaire Guillaume Schaebelé en avril puis dans la crise ministérielle à la suite de la démission du gouvernement Goblet en mai. La rédaction de *L'Autorité* affirme, en effet, l'incapacité du camp républicain à gouverner en dénonçant la versatilité des radicaux qui encouragent

1583. Alfred Capus, « Histoires et croquis », *Le Gaulois*, 21 octobre 1891, p. 1.

1584. Voir *infra* L'art comme reflet de la France à l'étranger : La participation des artistes français à l'exposition de Berlin de 1891 (p. 203).

1585. Alfred Capus, « Histoires et croquis », *op. cit.*

1586. Voir dictionnaire (annexe B, p. 600).

1587. Destrelle, « Chronique », *L'Autorité*, 27 mai 1887, p. 2.

le général Boulanger au coup d'état¹⁵⁸⁸. Le journaliste crie à l'hypocrisie des radicaux qui loin de croire à la vertu du régime républicain seraient prêts à y renoncer¹⁵⁸⁹. Le soutien de la droite bonapartiste au général Boulanger s'affirme plus particulièrement à l'automne 1887, au moment de la vague d'antiparlementarisme suscitée par le scandale des décorations qui contraint le président de la République, Jules Grévy, à la démission¹⁵⁹⁰. Cette description du délitement de la société française est utilisée par Félix Dunal comme préambule à la démonstration de la responsabilité de la République dans l'incongruité du goût du public en matière d'art : « Ce que nous prétendons démontrer aujourd'hui, c'est que le gouvernement dont nous sommes affligés, contribue pour beaucoup aux erreurs grossières du goût artistique public »¹⁵⁹¹. Le journaliste enrichit son propos de l'exemple de la musique contemporaine qu'il considère cacophonique.

Un autre chroniqueur de *L'Autorité*, Paul Manuel-Bienbar, stigmatise également la défaillance du régime démocratique, enjoignant les républicains de répondre aux reproches qu'ils adressaient eux-mêmes à l'empire :

« Jamais le marchandage parlementaire n'a été pratiqué si ouvertement, et jamais les faveurs officielles n'ont été, autant qu'aujourd'hui, non pas la récompense du mérite, mais le prix de services personnels. En finances, c'est le gaspillage toujours, le vol souvent. Quant au personnel administratif modèle que devait fournir la République, il suffit d'une courte enquête dans les départements pour savoir en quelle estime on y tient les préfets et sous-préfets, gens grossiers, mal élevés, criblés de dettes, pour la plupart, que l'on déplace lorsqu'ils sont *brûlés* dans une résidence »¹⁵⁹².

À partir de ce constat, il affirme l'incapacité du personnel républicain, représentant d'une société qui refuse l'élitisme, à susciter de hautes œuvres d'art : « ces exploits, dis-je, ne sont pas de nature à inspirer les poètes et les peintres. On ne chante ni en vers ni en prose, la niaiserie et la servilité »¹⁵⁹³. Paul Manuel-Bienbar cherche dans le camp républicain la justification des peurs conservatrices. Il fait alors référence aux écrits du sénateur et

1588. Elle évoque la manifestation populaire du 8 juillet 1887, manifestation de soutien à l'ancien ministre éloigné de Paris par le gouvernement : « « Mettez-vous à notre tête et marchons sur l'Élysée ! » s'écriait tout à l'heure l'escorte radicale du général Boulanger partant pour l'Auvergne. Car tous ces partisans de la liberté à outrance, tous ces contempteurs des coups d'État, toutes ces victimes du 2 décembre, avaient renié en quelques heures leurs longues années de déclamations égalitaires ». Anonyme, « La Manifestation », *L'Autorité*, 10 juillet 1887, p. 1.

1589. Michel Winock constate pourtant, au moment de cette manifestation, la rupture de la plupart des radicaux avec un mouvement qui se révèle incompatible avec leurs convictions républicaines. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France, op. cit.*, p. 304.

1590. Paul de Cassagnac vilipende la malhonnêteté du personnel politique républicain : « La situation de M. Grévy n'est plus tenable. En vain se cramponne-t-il avec ses doigts crochus de vieil avare au comptoir de l'Élysée, en vain essaie-t-il de résister pour sauver l'association de filous dont il est le protecteur et le chef honoraire, en vain dit-il qu'il ne s'en ira pas, toute la France lui crie de s'en aller, de déguerpir au plus vite ». Paul de Cassagnac, « A la porte ! A la porte ! », *L'Autorité*, 20 novembre 1887, p. 1.

1591. Destrelle, « Chronique », *op. cit.*

1592. Paul Manuel, « Chronique », *L'Autorité*, 2 janvier 1888, p. 2.

1593. *Ibid.*

collaborateur du *Temps*, Edmond Scherer¹⁵⁹⁴, qui s'inquiète de la décadence de l'art provoquée, selon lui, par l'aspiration démocratique de la société. Aux questionnements du sénateur rallié, le journaliste bonapartiste répond que le seul moyen de relever l'art, comme la société dont il est le produit, est de renverser la République :

« Mais, toujours comme M. Schérer, je crois que l'existence d'une société est nécessaire pour qu'il y ait une littérature et, aujourd'hui, c'est la société elle-même qui semble s'évanouir...

C'est donc celle-ci qu'il faut réédifier d'abord !

Or, comme l'expérience actuelle prouve une fois de plus que le régime républicain est uniquement dissolvant, il me semble que le moyen de salut est tout indiqué »¹⁵⁹⁵.

2.1.3 L'impressionnisme face aux critiques de *L'Autorité*

Commentant le Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1886, le critique d'art Jean de Kergoal recherche l'influence sur l'art d'une époque qu'il juge de transition :

« En politique, nous sommes dans une période où les éléments sociaux combinés d'une façon étrange doivent produire inmanquablement des résultats sans analogie dans les périodes qui nous ont précédés.

Il est tout simple de penser que la face extérieure des choses sous l'influence des idées qui germent en raison de ces combinaisons en soit notablement modifiées »¹⁵⁹⁶.

Cet article est écrit à peine quelques mois après le vote de la loi d'exil qui frappe les princes¹⁵⁹⁷ et un mois après la revue de Longchamp du 14 juillet où le président de la République est éclipsé par Georges Boulanger, alors ministre de la guerre, ovationné par la foule. Cet événement révèle la popularité croissante du général dont la générosité¹⁵⁹⁸ et le patriotisme sont opposés à la malhonnêteté et à la faiblesse des opportunistes au gouvernement.

Lorsque le salonnier entend présenter un exemple de cet art de transition, c'est devant les œuvres de Lucien Pissarro qu'il s'arrête le plus longuement : « Il y a pourtant quelques

1594. Voir *infra* Le recours aux élites (p. 248).

1595. Paul Manuel, « Chronique », *op. cit.*

1596. Jean de Kergoal, « Beaux-Arts : Les Artistes Indépendants », *L'Autorité*, 23 août 1886, p. 3.

1597. Cette loi émeut le clan bonapartiste mené par Paul de Cassagnac qui cherche à réunir l'opposition à la République : « Enfin, elle-même [la loi du 28 mai 1886] les met brutalement sur le chemin de l'exil, le seul qui mène aujourd'hui, directement, soit à Reims, soit à Notre-Dame, car l'expulsion, c'est, ne l'oubliez pas, la cérémonie du sacre qui commence ! » Paul de Cassagnac, « C'est fait », *L'Autorité*, 29 mai 1886, p. 1.

1598. Lors de la grève des mineurs de Decazeville, le ministre de la guerre, loin d'appeler l'armée à la répression, encourage à la paix civile. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, *op. cit.*, p. 300-301.

belles et bonnes choses à voir : nous noterons en première ligne M. Pizzaro [sic], un impressionniste doué d'un coup de crayon remarquable, mais qui par monomanie joue trop avec le grand soleil »¹⁵⁹⁹. L'adoption du divisionnisme par le peintre n'est guère du goût du critique : « M. Pizzaro [sic] a certainement l'œil différent du reste des humains, car toute la puissance colorante de ses œuvres ne se fond pas et les couleurs restent absolument distinctes les unes des autres, ainsi que nous en voyons l'effet dans le prisme »¹⁶⁰⁰. Il est cependant racheté par sa maîtrise du dessin que constate le critique dans ses aquarelles illustrant « Il était une bergère » (Figure 113, p. 536). Il est tout à fait possible que Jean de Kergoal confonde Lucien Pissarro et son père dont les toiles l'intéressent tout autant. En effet, lors de son compte rendu de la dernière exposition du groupe impressionniste, quelques mois auparavant, le critique louait les qualités de dessinateur de Camille Pissarro qui transparaissent jusque dans ses premières expérimentations divisionnistes comme *Vue de ma fenêtre, Eragny* (Figure 114, p. 537) : « M. C. Pissarro [sic], un dessinateur émérite, qui a le talent de nous rendre son impression de plein air au milieu de toutes les nuances prismatiques, a bien du charme et de la poésie dans ses dessins »¹⁶⁰¹. Jean de Kergoal célèbre alors l'originalité du peintre proposant un art en accord avec l'époque, qui se dégage de la tradition académique sans toutefois la rejeter complètement, comme le lui révèle sa maîtrise du dessin : « M. C. Pissarro [sic] est un maître et un maître bien fort, qu'on ne se le dissimule pas, qui a le parti-pris de vouloir faire bande à part et de se tenir dans une note en dehors des usages qui le sépare de la tradition sans l'en exclure »¹⁶⁰². À la lecture de ce compte rendu, où, outre Camille Pissarro, Edgar Degas et Jean-Louis Forain sont félicités pour leur justesse, il apparaît que le salonier de *L'Autorité* apprécie les œuvres des impressionnistes lorsqu'elles reflètent leurs qualités de dessinateurs. Les néo-impressionnistes sont alors passés sous silence par le critique.

Le critique de *L'Autorité* distingue ainsi les membres du groupe impressionniste qui ne rejettent pas entièrement la tradition de ceux qui, au contraire, participent au délitement de l'art français. Un article d'Henri Cermoise, paru en janvier 1887, illustre la condamnation comme agent corrupteur de ces derniers par l'organe bonapartiste. Le journaliste, selon un procédé déjà employé à maintes reprises par la critique, donne la parole aux impressionnistes :

« Nous ne savons pas peindre, dit-on, répondons à nos détracteurs que ce sont eux les ignorants et qu'ils sont incapables de saisir le sentiment réel de la nature. Quant à nous, faisons des tableaux comme nous pouvons les faire, bien ou mal, plutôt mal que bien, je l'avoue entre nous, peu importe. Et même, il vaut mieux qu'ils soient mauvais ; cela nous donnera un caractère de bizarrerie avec lequel nous pourrions former toute une école »¹⁶⁰³.

1599. Jean de Kergoal, « Beaux-Arts : Les Artistes Indépendants », *op. cit.*

1600. *Ibid.*

1601. Jean de Kergoal, « Beaux-Arts : Les Impressionnistes », *L'Autorité*, 18 mai 1886, p. 2.

1602. *Ibid.*

1603. H. Cermoise, « Causerie », *L'Autorité*, 17 janvier 1887, p. 2-3.

Sous les reproches empreints de traditionalisme adressés par les chroniqueurs de *L'Autorité*, la naissance de l'impressionnisme est présentée comme ayant de graves conséquences pour l'art :

« Les bourgeois ont bien commencé par ricaner devant ces barbouillages. Mais petit à petit, à force de s'entendre répéter que c'était là une nouvelle formule par laquelle la jeune école moderne rompait hardiment avec les poncifs de l'ancienne, le bourgeois qui, avant tout, éprouve le besoin d'admirer d'autant plus qu'il comprend moins, et qui ne redoute rien tant que de paraître bourgeois, s'est mis à reconnaître, qu'en effet, il avait mal vu jusque-là, et à découvrir un talent énorme dans ces toiles qui lui faisaient hausser les épaules auparavant »¹⁶⁰⁴.

Les impressionnistes sont présentés comme sapant les fondements du goût aristocratique et détournant le public de la tradition artistique. Or Henri Cermoise peint cette décadence comme ne se cantonnant pas à la peinture mais atteignant également la littérature : « Eh bien ! Ce qui s'est passé dans la peinture est en train de se produire dans la langue française. [...] Plus d'orthographe ! C'est le nouveau cri de guerre d'une école en voie de formation à l'heure actuelle »¹⁶⁰⁵. Le journaliste place ainsi les impressionnistes à l'avant-garde de la décadence artistique que dénoncent, en cette période de mobilisation d'une opposition antiparlementaire, les différents chroniqueurs de *L'Autorité* comme inhérente à la faiblesse du régime républicain.

2.2 La perception de l'avant-garde au moment de la montée du socialisme (1891-1892)

2.2.1 La montée du socialisme à travers la critique d'art

Rendant compte dans *Le Gaulois* de la progression du symbolisme aux Salons de 1896 où exposent les nabis József Rippl-Ronai, Paul Ranson, et Maurice Denis¹⁶⁰⁶, René Doumic déplore l'attachement exclusif des artistes à des sujets obscurs, négligeant la technique picturale :

« Travailler à étonner le bourgeois, c'est encore travailler pour le bourgeois. Que nos artistes se soucient donc moins d'arrêter la foule qui passe qu'ils se soucient davantage de satisfaire les connaisseurs attentifs à la question de métier. Au lieu de s'ingénier à de laborieuses énigmes, qu'ils essaient de fixer

1604. H. Cermoise, « Causerie », *op. cit.*

1605. *Ibid.*

1606. Bien qu'il ne les cite pas dans cet article René Doumic semble faire allusion aux nabis qui sont mis à l'honneur dans *Le Gaulois* à l'occasion de l'ouverture de la galerie de l'Art nouveau, quelques mois plus tôt, par le chansonnier Maurice Vaucaire : « J'en appelle aux nabis Ranson, \Seruzier [sic], Denis et Lacombe ». Maurice Vaucaire, « Gazette rimée : L'Art Nouveau », *Le Gaulois*, 12 janvier 1896, p. 1.

sur la toile les jeux de la lumière et de l'ombre, de faire chanter la gamme des couleurs, de surprendre l'infinie variété des formes »¹⁶⁰⁷.

Sur un ton élitiste, le critique affirme l'autonomie de l'œuvre d'art qui ne peut se résumer à son sujet : « l'art a ses moyens de traduction qui lui sont propres »¹⁶⁰⁸. Cependant, l'autonomie de l'art à laquelle appelle le critique ne semble guère rejoindre celle des nabis qui, par l'utilisation des aplats, la simplification des formes et l'absence de perspective réalisent des œuvres décoratives. Cette année-là, Maurice Denis expose au Salon de la Société nationale des beaux-arts *Marthe et Marie* (Figure 115, p. 537), illustration de la complémentarité de la contemplation et de l'action dans la foi. La simplification des lignes et l'absence de traits caractéristiques des personnages met en valeur la contemplation silencieuse de Marie. Situait la scène dans un paysage composite, utilisant un cadrage resserré autour des têtes des personnages, coupant leur corps, Maurice Denis propose une toile elliptique qui se rapproche des « énigmes » condamnées par René Doumic. Les sujets de ces toiles, que le critique considère comme leur caractéristique la plus immédiatement perceptible par le public, lui paraissent extrêmement obscurs. Il s'amuse alors à trouver une utilité politique à ces « énigmes » picturales inspirées par la littérature :

« Toutes les questions de la vie moderne gagneront à être ainsi présentées, sous forme pittoresque. Le collectivisme, l'impôt global, le bimétallisme et les tarifs douaniers, autant de sujets qui tenteront d'habiles pinceaux. Ainsi se fera l'éducation de la démocratie. De même le tableau symbolique pourra être un précieux instrument de propagande pour les luttes électorales. Les programmes qu'affichent les candidats sont généralement vagues, d'une lecture difficile et ne parlent guère à l'imagination.

Mais supposez que les aspirants députés confient à des artistes en renom le soin de traduire leurs projets de réformes par des images qui frappent les yeux ! »¹⁶⁰⁹

Le critique passe en revue l'actualité politique et économique que les symbolistes pourraient illustrer, s'arrêtant sur le collectivisme.

La remarque de René Doumic corrobore l'évolution du socialisme qui devient, au début des années 1890, une véritable force politique. Formulée pour la première fois au congrès de Lyon en 1878, l'idée de mettre en application la propriété collective du sol et des instruments de travail est rejetée. Le collectivisme, présenté comme la modernité, l'emporte en revanche, sous l'impulsion notamment des partisans de Jules Guesde, au congrès de Marseille en 1879. Afin de défendre et de mettre en place ce projet de nationalisation des capitaux privés et leur remise entre les mains des travailleurs, un parti de classe est fondé : la Fédération du Parti des Travailleurs socialistes de France. À partir de 1879, le

1607. René Doumic, « Symboles à l'huile », *Le Gaulois*, 9 mai 1896, p. 1.

1608. *Ibid.*

1609. *Ibid.*

collectivisme est ainsi intégré aux revendications du socialisme français qui, entre 1889 et 1895, fait irruption sur la scène nationale¹⁶¹⁰.

À la suite de la crise boulangiste, l'électorat populaire déçu par les républicains modérés vient grossir les rangs des socialistes. La montée rapide et massive du mouvement ouvrier se traduit par de nombreuses grèves de grande ampleur et de plus en plus offensives. La revendication de la journée de huit heures à l'appel des guesdistes le 1^{er} mai 1891 est marquée par la fusillade de Fourmies qui connaît un fort retentissement dans la société française. En octobre 1890, au congrès de Châtellerauld, naît le Parti ouvrier socialiste révolutionnaire d'une scission de l'opposition révolutionnaire proche de l'anarchie au sein de la Fédération du Parti des Travailleurs socialistes de France. Lors du congrès de Marseille, en septembre 1892, la Fédération des syndicats adopte le mot d'ordre de la grève générale. La montée du socialisme français se concrétise également lors des élections. Le Parti ouvrier français de Jules Guesde s'organise en véritable parti, accroissant ses effectifs et se préparant à la conquête du pouvoir par la voie électorale. Madeleine Rébérioux s'intéresse aux trois scrutins qui, de 1892 à 1896, « permettent d'apprécier les progrès quantitatifs et même le saut qualitatif réalisé, le passage sous le sigle du socialisme de populations composites aux idées avancées, et l'essor de la conscience politique, et non plus seulement revendicative, dans la classe ouvrière »¹⁶¹¹. Les élections municipales de mai 1892 sont marquées par la grande percée du Parti ouvrier français. Lors des élections législatives de 1893, le socialisme obtient cinq pour cent des suffrages exprimés. Enfin, lors des élections municipales des 3 et 10 mai 1896, au cœur desquelles paraît l'article de René Doumic, les socialistes conquièrent une douzaine de nouvelles villes. Le lien que le critique établit entre la progression des symbolistes aux Salons à qui il propose de confier l'illustration des programmes électoraux et celle des socialistes dans le paysage politique paraît évident.

2.2.2 Le goût des socialistes

Dans un mouvement d'assimilation, par les critiques des organes de la droite antirépublicaine, de l'avant-garde artistique à l'avant-garde politique similaire à celui dont a souffert l'impressionnisme au début des années 1880¹⁶¹², les mouvements post-impressionnistes se retrouvent, au début des années 1890, associés au socialisme. Rédigeant, au moment de son élection comme sénateur, le portrait du député Arthur Ranc, Carle Des Perrières tisse un lien qui lui semble logique entre l'impressionnisme et le socialisme. Bien que siégeant avec le groupe radical, Arthur Ranc, que le journaliste connut à la fin du Second Empire dans une salle d'armes, est présenté comme socialiste. Dans ce portrait dont le ton plein de sympathie peut surprendre, émanant d'un organe monarchiste, Carle Des Perrières met en valeur son parcours d'insurrectionnel :

1610. Jacques Droz, *Histoire générale du socialisme, de 1875 à 1918*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 149-151.

1611. *Ibid.*, p. 170-171.

1612. Voir *infra* Les impressionnistes : des révolutionnaires (p. 43).

« sectaire endurci, il a conquis dans le monde politique une notoriété rapide par son talent très réel d'écrivain, talent sobre, concis, net, talent d'action pour ainsi dire, comme est le personnage. Poursuivi par toute espèce de tribunaux, même par ceux de la république, il a été déporté à Lambessa par l'Empire, s'est évadé au milieu des plus grands dangers, et réfugié en Suisse jusqu'à l'amnistie de 1867 ; condamné à mort par contumace pour participation à la Commune » ¹⁶¹³.

Le journaliste s'étonne alors des goûts artistiques de cet ancien communard : « Le contraste que nous avons signalé dans le caractère et les appréciations de Ranc, n'est point le seul ; vous serez évidemment fort surpris en apprenant que ce socialiste farouche est un idéaliste en matière d'art » ¹⁶¹⁴. Ne faisant pas référence au mouvement symboliste mais à l'importance de l'idéal en art, il présente comme une preuve de sa délicatesse et de son érudition son rejet du naturalisme et de l'impressionnisme : « Il s'y connaît à merveille, fréquente les ateliers et les expositions et pourrait faire un critique d'art de premier ordre. Idéaliste également en peinture, il n'est point enrégimenté tous les drapeaux de l'impressionnisme et reste fidèle à la vraie peinture du vrai peintre » ¹⁶¹⁵. La violence supposée de l'avant-garde artistique qui fait écho à la violence de l'extrême gauche est soulignée par le vocabulaire martial. Il est cependant intéressant de lire ce portrait comme celui d'une exception. Le journaliste du *Gaulois* peint en effet un futur sénateur présenté comme socialiste bien que radical, dont le caractère dément par sa vertu le passé sulfureux, dont le goût, s'il était en accord avec son idéologie d'extrême gauche, devrait naturellement le porter vers l'avant-garde impressionniste qu'il refuse pourtant. En miroir de ce journaliste d'extrême gauche d'exception qu'il respecte, Carle Des Perrière trace le portrait en creux du socialisme, créant l'image d'un enrôlement concomittent et irréfléchi dans le socialisme et l'avant-garde impressionniste qui détourne à la fois de la vérité de la tradition artistique et politique.

Face à une telle assimilation il est intéressant d'étudier ce que les chroniqueurs de l'organe des monarchistes considèrent comme l'impressionnisme à la fin des années 1880 et au début des années 1890. La chronique d'Un Domino présentant les œuvres exposées au Salon de la Société des artistes Indépendants de 1887 englobe dans l'impressionnisme le groupe des divisionnistes : « Une salle réservée à un groupe impressionniste montre des œuvres bien intéressantes. Là, MM. Angrand, Cross, Dubois-Pillet, Lucien Pissaro [sic], Seurat, Signac forment une phalange d'artistes curieux » ¹⁶¹⁶. Le chroniqueur réactive le champ lexical martial employé jusqu'alors pour évoquer l'impressionnisme saluant les « jolis jeux de lumière » ¹⁶¹⁷ réalisés par Paul Signac qui présente notamment *Les Andelys. La Berge* (Figure 116, p. 538). Dans cette vue du village normand dont la Seine occupe

1613. Carle Des Perrieres, « Courrier de Paris », *Le Gaulois*, 3 janvier 1891, p. 1.

1614. *Ibid.*

1615. *Ibid.*

1616. Un Domino, « Echos de Paris », *Le Gaulois*, 26 mars 1887, p. 1.

1617. *Ibid.*

l'essentiel de la composition, le peintre s'est, en effet, attaché à traduire, par une touche divisée, la dissolution des formes qui se reflètent à la surface du fleuve. Ce goût pour l'étude des effets de lumière rappelle sans doute au chroniqueur l'esthétique impressionniste. Un article rendant compte de la première exposition du groupe des nabis au château de Saint-Germain en Laye les rattache également à l'impressionnisme :

« La foule se divertit devant les aquarelles impressionnistes de M. Ranson et de quelques autres, qui n'ont pas l'heur d'être compris du public. On les a malicieusement rangés à part, dans un délicieux boudoir d'où partent des éclats de rire féminins qui ne manquent pas d'attirer les curieux »¹⁶¹⁸.

En dépit d'un titre énigmatique, *Lustral* (Figure 117, p. 538) représente, par des lignes courbes très simplifiées, une jeune femme à sa toilette proche de la scène de genre. Cependant, dans un camaïeu de bleus et de verts, Paul Ranson, abolissant la perspective et multipliant les arabesques, propose une œuvre décorative s'éloignant de l'esthétique impressionniste¹⁶¹⁹. Considérant avec mépris ce qu'il considère des échantillons d'une « modernité de second choix », le journaliste du *Gaulois* attire l'attention sur le rire signe d'incompréhension du public que ces jeunes artistes partagent avec leurs prédécesseurs : « les impressionnistes ont pour eux le dernier mot du succès : la gloire de n'être pas compris »¹⁶²⁰.

Outre les artistes considérés comme les successeurs directs de l'impressionnisme pour la clarté de leur palette, leurs sujets empruntés à la vie quotidienne ou leur touche divisée, la lecture d'une chronique consacrée à l'exposition des aquarellistes se tenant dans la galerie de Georges Petit en 1889 révèle que ce sont plus largement les artistes rejetant les normes académiques qui sont qualifiés d'impressionnistes par les chroniqueurs de la presse monarchiste :

« teintes larges et vigoureuses, reflets étranges, visions abracadabrantes d'ombre et de lumière comme nous en montrent Besnard et Duez, et Gervex, et tous les hardis pionniers de l'art nouveau qu'on a appelé tour à tour réaliste, naturaliste, impressionniste, luministe, et qui se résume en un mot l'art sans conventions »¹⁶²¹.

Le journaliste place ainsi à l'avant-garde les différents mouvements picturaux qui ont cherché à se dégager des règles artistiques traditionnelles.

1618. C. G., « L'Exposition de Saint-Germain », *Le Gaulois*, 2 août 1891, p. 2.

1619. *Paul Élie Ranson : Du Symbolisme à l'Art Nouveau*, Paris, Somogy, 1997, p. 58.

1620. C. G., « L'Exposition de Saint-Germain », *op. cit.*

1621. Tout-Paris, « Bloc-Notes Parisien : Les Aquarellistes », *Le Gaulois*, 3 février 1889, p. 1.

2.2.3 La mise en scène de la violence de l'avant-garde et des socialistes

L'assimilation de l'avant-garde artistique aux socialistes s'incarne tout d'abord dans la violence que les critiques de la presse conservatrice constatent dans les procédés utilisés par ces deux groupes pour s'organiser et s'imposer. Ainsi lorsque, protestant, en 1891, contre la réduction du nombre d'œuvres reçues par la Société nationale des beaux-arts¹⁶²², le cloisonniste Louis Anquetin réunit des artistes afin d'organiser un salon libre, son agitation est rapprochée de celle des socialistes dont *Le Gaulois* surveille les réunions : « De là, colère des blackboulés contre le malencontreux jury, qui avait jugé à propos – à tort ou à raison, nous n'avons pas à nous en préoccuper ici, – de recevoir leurs œuvres. Tout comme les socialistes, les peintres savent organiser des meetings »¹⁶²³. Outre Louis Anquetin qui a participé en 1889 à l'exposition « impressionniste et synthétiste » au Café Volpini, le comité exécutif du futur salon comprend des artistes tels Alphonse Osbert et Alexandre Séon, tous deux futurs exposants des salons de la Rose†Croix, ainsi que Jacinthe Pozier, Léon Duval-Gozlan, participant dans les années suivantes aux expositions des peintres impressionnistes et symbolistes organisées chez Louis-Léon Le Barc de Boutteville à partir de décembre 1891.

Relatant la réunion tenue par ces sécessionnistes sur un ton romanesque caractéristique de la dramatisation des faits divers que Judith Lyon-Caen constate dans la presse de la Belle Époque¹⁶²⁴, les critiques du *Gaulois* contraignent ces artistes dans le registre de la contestation délictueuse :

« Paris se réveillera, aujourd'hui, avec la gloire de posséder un nouveau Salon, basé sur la suppression absolue du jury. Le coup a été perpétré hier soir, de neuf heures à onze heures, dans une salle enfumée de la rue de Clichy, par un grand nombre de criminels, peintres évincés du Salon du Champ de Mars »¹⁶²⁵.

En une véritable scène d'exposition, Saint-Real plante le décor, le moment de l'action et caractérise les auteurs du crime. Cette présentation sensationnaliste d'une réunion de peintres contraste fortement avec celle que le journaliste de *La Justice* propose le même jour à ses lecteurs :

« La réunion tenue à l'entresol du Café d'Orient par tous les artistes qui ont vu leurs toiles refusées au Champ-de-Mars et aux Champs-Élysées, n'était pas du tout imposante. Elle n'en avait cure d'ailleurs. Les trois cents peintres,

1622. Cette réduction du nombre d'œuvres reçues se fait sous l'impulsion de Léon Bourgeois alors ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, op. cit., p. 51.

1623. Saint-Réal, « Le Salon sans jury », *Le Gaulois*, 24 avril 1891, p. 1.

1624. Dominique Kalifa, Philippe Regnier, Marie-Eve Therenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 51.

1625. Saint-Réal, « Le Salon sans jury », op. cit.

sortis de dessous les plombs des Batignolles, de Montmartre, de Clichy, de Montparnasse, tenaient leurs grandes assises en toute bonhomie.

Grands justiciers, ils ont fait le procès du jury tout en fumant des cigarettes et en buvant des bocks »¹⁶²⁶.

Peints par l'organe des radicaux-socialistes, dont le journaliste s'attache également à traduire la physionomie ainsi que les attitudes avec force de détails, les « grands justiciers » qui s'élèvent contre le jury n'ont plus rien d'effrayants ni de criminels.

L'intention de la rédaction de l'organe monarchiste de rapprocher les artistes menés par Louis Anquetin des socialistes transparait également dans les « Échos de Paris » d'Un Domino qui rejoignent parfaitement le récit de Saint-Real : « Un autre refusé, M. Anquetin, brandit l'étendard de la révolte et prend l'initiative d'une réunion des refusés, fixée à jeudi soir »¹⁶²⁷. De telles références au mouvement ouvrier s'expliquent aisément à la suite du congrès de Châtellerauld en octobre 1890 qui donne naissance au Parti socialiste révolutionnaire. Jean Allemane et ses partisans, exclus de la Fédération des travailleurs socialistes de France affirment leur engagement révolutionnaire dans la lutte des classes. Antimilitaristes et antiparlementaires virulents ils encouragent à la grève générale. Les monarchistes remarquent cette agitation et s'inquiètent de la création d'un tel parti : « Le parti socialiste se remue beaucoup en ce moment : il n'y a pas moins de quatre congrès aujourd'hui ; l'accord, d'ailleurs, est loin d'y être complet »¹⁶²⁸. Les journalistes du *Gaulois* semblent voir jusque dans le paysage artistique des avatars de ces révolutionnaires qui s'organisent dans de nombreuses réunions agitées. Dans la suite de son récit, Saint-Real prend en effet soin de décrire la violence de la réunion organisée par Louis Anquetin :

« Sur ce mot de conciliation, l'assistance a poussé des hurlements :

– Pas de conciliation ! entendait-on de tous côtés. Non pas de conciliation !

Le tumulte s'est accentué quand M. Carl Rosa est venu à son tour développer ses idées en faveur de la conciliation.

Les exclamations partirent des quatre coins de la salle, entremêlées d'épithètes et d'apostrophes violentes »¹⁶²⁹.

Ces artistes adversaires des Salons et de leurs jurys deviennent aussi virulents que les ouvriers décrits par l'organe monarchiste. Le lendemain de la fusillade de Fourmies où des militaires ont ouvert le feu sur des ouvriers défilant pour réclamer la journée de huit heures et une augmentation de salaire, Jules Cornély met en garde le gouvernement contre la montée du socialisme :

1626. L. R., « Le Salon des refusés », *La Justice*, 24 avril 1891, p. 2.

1627. Un Domino, « Ce qui se passe : Echos de Paris », *Le Gaulois*, 21 avril 1891, p. 1.

1628. P. B., « Les Congrès socialistes », *Le Gaulois*, 12 octobre 1890, p. 2.

1629. Saint-Réal, « Le Salon sans jury », *op. cit.*

« Si une progression s'établissait dans ces journées, issues des fantaisies ouvrières, il serait dès à présent permis de conjecturer que, dans deux ou trois ans, on arrivera à la bataille véritable entre les mécontents du socialisme et les armées du vieux monde entier, mobilisées pour la circonstance.

Remarquez qu'il n'y a aucune raison pour que cette progression néfaste ne s'établisse pas, et pour que chacune de ces journées ne serve pas de répétition à des journées de plus en plus violentes »¹⁶³⁰.

À l'instar des journalistes de *La Gazette de France* qui, dans les années 1870, considéraient les radicaux comme responsables de la reformation du mouvement socialiste¹⁶³¹, le rédacteur du *Gaulois* dénonce l'incapacité des républicains à endiguer la montée du socialisme qu'ils auraient favorisée par leurs réformes anticléricales : « Quand toute la société officielle emploie ses milliards et ses agents à démontrer à ceux qui souffrent que le ciel n'existe pas, on se demande sur quoi elle peut s'appuyer pour réprimer les tentatives de ceux qui veulent avoir leur paradis dès ici-bas »¹⁶³².

Lorsqu'ouvre, le 29 mai, dans le palais des Arts libéraux, le Salon libre, ce dernier est immédiatement qualifié par le salonnier du *Gaulois* de « Salon des mécontents »¹⁶³³, de la même façon que Jules Cornély évoquait, moins d'un mois auparavant, « les mécontents du socialisme »¹⁶³⁴. Considérant qu'une partie des œuvres exposées relèvent de l'esthétique impressionniste qu'il accepte à partir des années 1880¹⁶³⁵, Louis de Fourcaud paraît presque déçu, après tant d'agitation, de ne pas trouver d'œuvres plus originales : de Louis Anquetin « trois morceaux directement inspirés de M. Degas. *La Femme dans la rue*, en camail vert et le visage modelé dans une voilette à pois noirs, a l'aspect vivant ; mais le fond est, véritablement, d'une indication trop incertaine. Ensuite, M. de Toulouse-Lautrec, avec son *Coin de bal public* (Figure 118, p. 539) – directement inspiré de M. Forain, est plus caricatural »¹⁶³⁶. Le critique insiste sur la dette contractée par ces peintres envers le groupe impressionniste et montre qu'ils ne les ont en rien dépassés. Il reproche à Louis Anquetin de s'arrêter, dans sa *Femme aux Champs-Élysées, la nuit* (Figure 119, p. 539), à l'imitation de leur facture jugée trop sommaire. Cette scène de rue témoigne également de l'influence des cadrages insolites d'Edgar Degas : la jeune femme semble surgir devant le spectateur, un cheval est coupé par le bord de la toile, ce qui permet au peintre de traduire la vitesse de déplacement de sa protagoniste. Ces œuvres ne lui semblent en rien révolutionnaires :

« Ce n'est pas qu'on ne trouve, parmi les toiles exposées, que des peintures drolatiques. Au contraire, la banalité domine. Le palais des Champs-Élysées,

1630. J. Cornély, « Progression », *Le Gaulois*, 2 mai 1891, p. 1.

1631. Voir *infra* Les intransigeants sur l'échiquier politique (p. 39).

1632. J. Cornély, « Progression », *op. cit.*

1633. F..., « Le Salon des mécontents », *Le Gaulois*, 29 mai 1891, p. 1–2.

1634. J. Cornély, « Progression », *op. cit.*

1635. Voir *infra* La gauche et la droite du Salon au moment de sa scission en 1890 (p. 193).

1636. F..., « Le Salon des mécontents », *op. cit.*

à ses plus mauvais jours, n'a jamais contenu un plus grand ramas de tableaux platement ordinaires. [...] On pouvait croire que les jeunes gens avaient des fantaisies, des caprices, des étrangetés. Nenni. Ce n'est aucun de ces signes qui les signale à la vindicte des aréopages. C'est en général, la faiblesse indéniable de la facture »¹⁶³⁷.

Si l'attitude des promoteurs du Salon libre est jugée violente voire dangereuse car s'inscrivant dans la continuité de la revendication d'indépendance de la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, leurs œuvres, en revanche, déçoivent par leur manque d'audace artistique et n'apparaissent guère comme l'expression picturale d'une telle brutalité. L'art produit n'est pas à la hauteur de la réputation sulfureuse que leur avait construite le quotidien.

Il faut attendre le Salon de la Société des Artistes Indépendants de l'année suivante pour que les critiques du *Gaulois* rencontrent des artistes dont les œuvres soutiennent la comparaison avec les programmes socialistes. Énumérant pour ses lecteurs les différentes tendances artistiques représentées dans ce salon en 1892 et vantant leur diversité, Georges Capelle, sous le pseudonyme de G. Pelca¹⁶³⁸, introduit dans la liste ainsi dressée les socialistes partisans de Paul Brousse qui excluent de la Fédération des travailleurs socialistes de France les révolutionnaires menés par Jean Allemane en 1890 : « Mais, ce qu'il faut voir avant tout, ce sont les œuvres des impressionnistes, des réalistes, des mystiques, des indépendants, des possibilistes, etc. »¹⁶³⁹. La division au sein de la Fédération des travailleurs socialistes de France entre réformistes et révolutionnaires se cristallise au moment de la crise boulangiste. Républicains avant tout, les possibilistes se rapprochent des radicaux voire des opportunistes afin de combattre le boulangisme. Paul Brousse donne la priorité aux élections, tout particulièrement dans le cadre municipal. Madeleine Rébérioux précise la conception du socialisme de ses partisans qui diffère fondamentalement de celle des révolutionnaires dans les moyens à adopter pour parvenir au collectivisme : « Ils voient dans l'esprit de révolte ou de révolution des survivances puériles et dépassées, voire dangereuses, et non pas l'annonce des temps nouveaux »¹⁶⁴⁰. Or les rédacteurs du *Gaulois* se révèlent tout autant inquiets devant ses réformistes que face aux révolutionnaires :

« Subitement, sans crier gare, le grand parti se divisa en deux camps celui des Brousse, Joffrin, Allemane, qui considérait l'accès aux pouvoirs publics comme nécessaire à l'affranchissement populaire et s'humanisèrt [sic] devant l'urne. On le surnomma le camp des possibilistes, gens plus pratiques que rêveurs, préférant de beaucoup tenir la queue de la poêle que de frirer éternellement dedans »¹⁶⁴¹.

1637. F..., « Le Salon des mécontents », *op. cit.*

1638. Henri Avenel (dir.), *Annuaire de la presse française et du monde politique 1890*, Paris, Maison A. Quantin, 1890, p. 206.

1639. G. Pelca, « Le Vernissage des Indépendants », *Le Gaulois*, 19 mars 1892, p. 3.

1640. Jacques Droz, *Histoire générale du socialisme, de 1875 à 1918*, *op. cit.*, p. 156-157.

1641. Ernest Gegout, « Ce que sont les congrès révolutionnaires », *Le Gaulois*, 11 septembre 1892, p. 1-2.

Au début des années 1890, la haine du socialisme s'étale dans les colonnes de l'organe monarchiste dont l'un des rédacteurs, Jules Cornély, explique dans son premier-Paris du 10 mai 1892 les raisons de son adhésion à une association de lutte contre la propagande socialiste :

« J'en suis parce que j'estime que la France est en train de mourir d'une maladie mentale qu'on pourrait appeler la statolâtrie¹⁶⁴³. [...] Elle nous mènera fatalement et elle nous mène à deux fléaux mortels, qui, pour les esprits superficiels semblent exclusifs l'un de l'autre, mais qui, en réalité finissent toujours par se confondre : le césarisme et le collectivisme, c'est-à-dire la tyrannie sans contre-poids dans l'ordre politique, et le communisme dans l'ordre social »¹⁶⁴⁴.

Le possibilisme paraît une doctrine d'autant plus dangereuse aux monarchistes que ses partisans sont prêts à se rapprocher des républicains et envisagent la mise en place du collectivisme grâce à la conquête électorale du pouvoir.

Présentant les œuvres des artistes indépendants à la manière d'un bonimenteur, le critique du *Gaulois* utilise une telle assimilation afin de discréditer à la fois les artistes et les militants : « Il y a de tout, là-dedans. « et, si vous voulez rire et vous amuser, entrrrez mesdames et messieurs », comme dit le boniment connu »¹⁶⁴⁵. Dans la suite du compte rendu, il distingue les œuvres qui relèvent de l'esthétique impressionniste dont celles d'exposants du Salon libre de 1891, Louis Anquetin et Henri de Toulouse-Lautrec, ainsi que les toiles des néo-impressionnistes, des œuvres des mystiques représentés par Paul Ranson avec des toiles telles que *Le Paysage nabique* réalisée en 1890 (Figure 120, p. 540). Refusant toute narration linéaire, le peintre propose une scène hermétique, saturée de symboles, où les différents éléments semblent donner à voir au spectateur le rêve du nabi. Un vieil homme barbu cueille une fleur appartenant à la bordure inférieure décorative parsemée de végétaux. À ses côtés un paon tend son cou vers le ciel alors qu'un personnage chevauche une créature ailée. Par ses formes curvilignes simplifiées et le traitement des couleurs en aplats, cette œuvre témoigne à la fois, selon Philippe Dagen, de l'influence archaïsante de l'art japonais comme médiéval ainsi que d'une inspiration religieuse¹⁶⁴⁶. Le compte rendu de la première exposition des peintres impressionnistes et symbolistes chez Louis-Léon Le Barc de Boutteville en 1891 confirme l'identification des mystiques dont le critique moque les œuvres comme le groupe des nabis. En effet, toutes les toiles de l'exposition de 1891 citées par Georges Capelle comme intéressantes sont réalisées par les divisionnistes ou bien des peintres plus proches de l'esthétique académique. En revanche le critique passe sous silence les toiles des nabis dont il ne comprend ni la palette ni les simplifications : « des conceptions singulières de la couleur et de la forme, telles que

1643. La Statolâtrie est le culte de l'idée étatique.

1644. J. Cornély, « Pourquoi j'en suis », *Le Gaulois*, 10 mai 1892, p. 1.

1645. G. Pelca, « Le Vernissage des Indépendants », *op. cit.*

1646. Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage : Les Voies du primitivisme dans l'art français*, *op. cit.*, p. 208-209.

peuvent les comprendre les seuls symbolistes et leurs initiés »¹⁶⁴⁷. Commentant, en 1892, les œuvres de Georges Lacombe, le critique dénonce, outre l’hermétisme des nabis, leur emploi de couleurs antinaturalistes : « Quand on n’a pas vu les marines bleues, les pins vermillons, les coupeuses de sarrasin rouge sur des ciels jaunes et verts de M. Lacombe [...] on n’a rien vu »¹⁶⁴⁸. Dans les *Pins rouges* (Figure 121, p. 540), le peintre donne au paysage breton des allures d’estampe japonaise par sa simplification comme par le jeu des verticales des trois arbres rouges qui coupent les horizontales de la rivière verte et se détachent sur un ciel partagé entre le vert et le jaune des nuages.

Si le critique affirme son incompréhension devant les toiles des nabis, il confère tout de même à leurs auteurs le statut de peintre qu’il refuse à Henri Rousseau. Lors de la présentation du Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1892, Georges Capelle évoque en effet « certains tableaux qui paraissent peints avec les pieds »¹⁶⁴⁹. Son compte rendu du salon des Indépendants de 1895, où est exposé le *Portrait de Mme A. J.* aujourd’hui détruit, confirme l’attribution de ce commentaire au peintre autodidacte :

« quand on n’a pas vu l’inénarrable exposition de M. Henri Rousseau, qui ne s’est certainement pas servi de ses mains pour peindre ; quand on n’a pas vu son portrait d’homme avec des chats-huants et des hiboux, sur l’appui d’une fenêtre, en plein jour ; quand on n’a pas vu cet homme en zinc assis devant une petite table en zinc également avec une figure sale, ayant pour fond une draperie jaune sur laquelle sont peinturlurés des bonhommes et des animaux de toute espèce [...] on n’a rien vu »¹⁶⁵⁰.

Dans ce compte rendu au ton violent, le critique invite le spectateur à se moquer de telles productions : « il faut retomber dans le cocasse, dans l’étrange, dans le hideux, dans le monstrueux, dans les tableaux qui vous font tordre de rire ou vous rendent triste à pleurer »¹⁶⁵¹. L’assimilation de l’avant-garde artistique aux socialistes permet alors de discréditer ces deux groupes perçus comme les incarnations d’une avant-garde dangereuse.

3 L’avant-garde artistique proche des révolutionnaires pendant les attentats anarchistes de 1892 à 1894

3.1 Les attentats anarchistes à travers la critique d’art

3.1.1 Les attentats anarchistes dans la presse

Inauguré le 18 mars, le Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1892 n’est commenté très brièvement que le 2 avril par *La Lanterne* dont la rédaction explique ainsi

1647. G. Pelca, « Beaux-Arts et Académie », *Le Gaulois*, 21 décembre 1891, p. 2.

1648. G. Pelca, « Exposition des indépendants », *Le Gaulois*, 11 avril 1895, p. 2.

1649. G. Pelca, « Le Vernissage des Indépendants », *op. cit.*

1650. G. Pelca, « Exposition des indépendants », *op. cit.*

1651. *Ibid.*

la parution tardive de son compte rendu : « Nous sommes un peu en retard pour parler de l'Exposition des Indépendants et de celle des pastellistes, mais la faute en est à M. Ravachol, aux hauts faits duquel nous avons dû accorder ces jours derniers une large hospitalité »¹⁶⁵². Sur un ton ironique l'auteur anonyme de l'article fait référence à la série d'attentats perpétrés du 11 au 27 mars 1892 par un groupe d'anarchistes emmenés par Ravachol, dont les deux bombes déposées dans des maisons bourgeoises visaient un magistrat et un avocat. Le groupe instaure un climat de panique dans la capitale jusqu'à l'arrestation de son meneur le 30 mars¹⁶⁵³ dont *La Lanterne* attribue le succès à la presse :

« Ravachol, l'introuvable dynamiteur, a été arrêté, mais l'honneur n'en revient pas à la police qui ignorait où il était. [...] C'est à la presse que l'on est redevable de l'arrestation de Ravachol. C'est grâce au signalement publié par les journaux que l'anarchiste a pu être signalé à des gardiens de la paix »¹⁶⁵⁴.

La multiplication des attentats au début des années 1890, révèle la pénétration des idées anarchistes dans le pays. La diffusion de ces idées est notamment accrue par la mise en place des bourses du travail qui, s'organisant en Fédération au congrès de Saint-Étienne de 1892, contribuent à la propagation de l'anarchie dans les syndicats. Jean-Marie Mayeur présente la figure de Fernand Pelloutier, secrétaire adjoint de la Fédération des bourses du travail en 1894, comme représentative de l'évolution d'une partie du mouvement ouvrier qui s'éloigne du radicalisme pour se tourner vers un socialisme proche de celui de Jules Guesde et rompt avec l'autoritarisme de ce dernier, choisissant l'anarchisme et le syndicalisme¹⁶⁵⁵. Dans « *Les Temps Nouveaux* », 1885-1914, *Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image*, Aline Dardel cite Jean Maitron qui considère qu'en 1894 l'influence de la propagande anarchiste touche une centaine de milliers de personnes dont un millier de militants actifs, quatre mille cinq cents sympathisants engagés et cent mille personnes partageant les opinions libertaires¹⁶⁵⁶. Dans ce contexte, la rédaction de l'organe de la gauche radicale justifie d'autant plus la relégation au second plan de l'actualité médiatique de l'exposition de la Société des Artistes Indépendants qu'elle ne présente que peu d'intérêt :

« À ses débuts, l'Exposition annuelle des Indépendants, était un véritable événement artistique que l'on discutait avec chaleur, mais, actuellement, elle passe à peu près inaperçue. [...] Depuis quelques années, à de rares exceptions près, les Indépendants sont des fumistes ou de pauvres diables de ratés qui

1652. Anonyme, « Les Beaux-Arts : Trois expositions », *La Lanterne*, 2 avril 1892, p. 2.

1653. Ravachol est ensuite exécuté le 12 juillet 1892.

1654. Anonyme, « Ravachol », *La Lanterne*, 1^{er} avril 1892, p. 1.

1655. Jean-Marie Mayeur, *Les Débuts de la IIIe République 1871-1898*, *op. cit.*, p. 188-189.

1656. « *Les Temps Nouveaux* », 1885-1914, *Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image*, *op. cit.*, p. 4.

s'entêtent à se croire en butte à la haine des jurys des salons »¹⁶⁵⁷.

Ce Salon, où sont exposées les œuvres des néo-impressionnistes, des nabis et d'Henri Rousseau, vanté, dans *Le Gaulois*, par Georges Capelle pour sa diversité et son originalité est présenté, par *La Lanterne*, comme incapable de captiver le lectorat et donc de rivaliser avec les attentats anarchistes auxquels la presse politique, à la recherche de récits riches en rebondissements, assure une large couverture médiatique.

Le ton détaché et léger employé par les journalistes de *La Lanterne* se retrouve chez les chroniqueurs de la presse conservatrice au moment des premiers attentats anarchistes. Un journaliste du *Gaulois* présente ces attaques contre les notables comme la conséquence logique de la disparition de la monarchie qui jusque-là cristallisait la haine du peuple :

« comme la disparition des monarques, contrairement à ce qu'on nous avait assuré, n'a supprimé ni les maux du prolétariat ni les représailles criminelles que trop souvent ils engendrent, celles-ci, faute de l'aliment qu'on leur avait habilement donné en pâture pour faire diversion, vont, à présent, droit au but et entreprennent de s'exercer sur l'infâme capital.

Si l'entreprise réussissait [...] il faut avouer qu'il y aurait là matière à méditation. Rentrer tranquillement dans son hôtel, après une soirée passée à l'Opéra, alors que tout semble calme et paisible dans Paris ; se coucher sans l'ombre d'une appréhension, et se réveiller le lendemain matin en mille morceaux, n'a rien de bien réconfortant »¹⁶⁵⁸.

Le chroniqueur insiste sur la légèreté conservée par la noblesse et la haute bourgeoisie parisienne :

« Pour le quart d'heure, le beau monde reste, à cet égard, sur le terrain des réflexions platoniques, et, si la dynamite l'occupe, c'est seulement à titre d'actualité, d'événement parisien, de sujet de conversation. On en parle beaucoup, il est vrai, dans les salons et dans les clubs ; on se livre, sur ce chapitre, à une foule de dissertations et de discussions. Mais, en somme, d'une façon assez détachée et comme s'il s'agissait plutôt de simples théories à émettre ou à soutenir que d'un danger imminent à redouter »¹⁶⁵⁹.

Tout en constatant la progression des idées anarchistes jusque chez les notables¹⁶⁶⁰, le journaliste du *Gaulois* adopte le ton de son lectorat. Or ce ton badin et empreint de

1657. Anonyme, « Les Beaux-Arts : Trois expositions », *op. cit.*

1658. Edouard Snob, « La Dynamite et le monde élégant », *Le Gaulois*, 26 mars 1892, p. 1.

1659. *Ibid.*

1660. « Le bizarre est qu'on les écoute sans indignation ni colère, et que l'incroyable hardiesse de leurs théories ne les fait pas mettre au ban d'un milieu peu accoutumé, jusqu'ici, à admettre des doctrines aussi subversives. C'est à se demander, vraiment, si, en dépit des apparences, la société n'est pas à la veille de subir de profondes modifications ». *ibid.*

romanesque¹⁶⁶¹ se prête parfaitement à la mise en scène de la rencontre entre avant-garde artistique et avant-garde politique. Bixiou¹⁶⁶² imagine ainsi, dans les colonnes du *Gaulois*, l'arrestation de l'ancien ministre de l'intérieur du gouvernement de Charles de Freycinet qui a démissionné un mois auparavant, Ernest Constans¹⁶⁶³, pour complicité avec les poseurs de bombes anarchistes. Le journaliste met en scène l'interrogatoire d'Ernest Constans par un juge persuadé que la perte du pouvoir a poussé l'ancien ministre à créer la panique dans le but, seul capable de rétablir l'ordre, de faire figure d'homme providentiel. Aux accusations du magistrat l'interrogé répond avec agacement que sa présence n'est due qu'à son ennui :

« Monsieur le juge, dit-il, je suis venu chez vous sur une première réquisition, d'abord par respect pour la justice et ensuite parce que ayant été voir hier l'exposition du sar Péladan, je ne savais que faire de mon après-midi ; mais les plaisanteries les plus courtes sont les meilleures, et vous me permettrez de vous fausser compagnie tout de suite »¹⁶⁶⁴.

Introduisant le salon de la Rose†Croix, qui a ouvert le 10 mars, dans une scène ancrée dans l'actualité, le journaliste consacre son intérêt médiatique. Au cœur des explosions de la fin de l'hiver 1892, cette exposition semble le seul événement notable, susceptible d'intéresser le public parisien. Un mois plus tard, une chronique parisienne du *Gaulois* confirme la capacité de cette manifestation artistique à rivaliser avec l'actualité anarchiste :

« La moindre excentricité nous attire comme la lumière les papillons. Il y avait foule à l'ouverture du Salon de la Rose†Croix ; tout Paris a voulu voir le portrait de Ravachol dans les journaux, et si l'on pouvait contempler le sinistre anarchiste en cage, on payerait un louis la place.

Anarchie à la dynamite, anarchie philosophique, pétards et puffisme »¹⁶⁶⁵.

L'intérêt que suscitent ces actes criminels et artistiques est justifié par leur participation à l'atmosphère de folie qui s'empare de la capitale : « ne niez pas l'importance de la

1661. La rédaction du *Temps* note le potentiel dramatique du personnage de Ravachol : « L'arrestation de ce Ravachol, qui commençait à prendre les proportions d'un personnage de légende et dont le nom même, par une rencontre bizarre, se prête à merveille au roman-feuilleton, fait le plus grand honneur aux braves gens qui l'ont rendue possible, le marchand de vin du boulevard de Magenta et surtout son garçon ». Anonyme, « Sans titre », *Le Temps*, 1^{er} avril 1892, p. 1.

1662. Henri Avenel indique que le pseudonyme de Bixiou est utilisé au *Gaulois* par Émile Blavet ainsi que par Gaston Jollivet. Henri Avenel (dir.), *Annuaire de la presse française et du monde politique*, Paris, Maison Quantin, 1890, p. 194.

1663. Député siégeant avec les républicains opportunistes de 1876 à 1890, Ernest Constans est nommé ministre de l'intérieur du gouvernement de Charles de Freycinet de 1880 à 1881, du gouvernement de Pierre Tirard de 1889 à 1890, retrouvant son portefeuille dans le gouvernement de Charles Freycinet de 1890. Ministre, il prend une part active à la mise en accusation du général Boulanger. *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1789 à 1889, op. cit.*, p. 171-173.

1664. Bixiou, « L'Arrestation de M. Constans », *Le Gaulois*, 16 mars 1892, p. 1.

1665. Tout-Paris, « Bloc-Notes Parisien : Le Sar expulsé », *Le Gaulois*, 6 avril 1892, p. 1.

folie à notre époque. Elle est, au contraire, si générale et si prédominante, que toutes ses manifestations acquièrent l'intérêt d'un prodrome dans un état morbide. Nous sommes tous un peu décadents, pas mal toqués et absolument névrosés »¹⁶⁶⁶.

3.1.2 Arsène Alexandre, la Rose†Croix et les attentats anarchistes

Les références conjointes aux salons de la Rose†Croix et aux attentats anarchistes sont récurrentes dans la presse conservatrice, du centre comme de droite¹⁶⁶⁷. Étudiant l'écho de ces manifestations artistiques, Arsène Alexandre revient, à l'occasion d'un article de tête consacré au sixième salon de la Rose†Croix dans *Le Figaro* en 1897, sur le contexte politique du début des années 1890. Ne croyant pas à l'authenticité du mouvement initiatique fondé par Joséphin Péladan et Stanislas de Guaita qui se réclament de la tradition de la Rose-Croix, Arsène Alexandre s'intéresse aux rapports que peuvent entretenir l'ordre originel secret et l'extravagante réunion d'artistes.

Le critique est convaincu de l'inefficacité artistique du parti pris tapageur des organisateurs de l'exposition : « Le but, crié sur les toits, de cette piteuse Rose Croix, qui n'eut ni le prestige auguste de la Croix, ni le parfum délicieux de la Rose, était, disait-on, de faire renaître l'idéal dans les arts. [...] Jamais on n'a été plus plat, et jamais idéal n'a mieux joué à cache-cache »¹⁶⁶⁸. Il refuse de voir dans ces œuvres une quelconque innovation artistique. Arsène Alexandre dénonce, en effet, les artistes exposés comme des imitateurs serviles des primitifs italiens ainsi que de leurs maîtres Gustave Moreau et Pierre Puvis de Chavannes. Rendant compte de l'exposition des « peintres de l'Âme », organisée par la revue *L'Art et la Vie* au Théâtre d'application de la Bodinière du 22 février au 13 mars 1896, qui réunit une partie des exposants de la Rose†Croix, le critique insiste sur le manque d'originalité de ces peintres : « M. Osbert et M. Séon nous donnent une agréable petite tisane de Puvis de Chavannes »¹⁶⁶⁹. Il leur reproche également le choix de sujets ésotériques intentionnellement abscons afin de susciter la curiosité des spectateurs. Protestant contre cette esthétique uniquement motivée par la perspective d'attirer l'attention du public, Arsène Alexandre refuse de livrer aux lecteurs du *Figaro* un compte rendu détaillé du cinquième salon organisé par Joséphin Péladan en 1896 : « On ne saurait citer grand-chose parmi ces puérités, pastiches pénibles, étalage de savoir mièvre et pédantesque, bégaiement bébés qui ne valent pas mieux que la tradition académique »¹⁶⁷⁰.

Il compare alors leur esthétique superficielle conçue uniquement pour impressionner le public aux attentats anarchistes du début des années 1890 qui ont tué et détruit sans

1666. Tout-Paris, « Bloc-Notes Parisien : Le Sar expulsé », *op. cit.*

1667. En avril 1892, une chronique de Pan dans *Le Gaulois* rapporte un vif échange entre le mécène de l'organisation, Antoine de La Rochefoucauld, et Joséphin Péladan qui aurait suscité l'attroupement des Parisiens croyant avoir à faire à un présumé complice de Ravachol : « On sait combien les Parisiens sont badauds. Il n'en fallut pas davantage pour occasionner un rassemblement, et le sar eut toutes les peines du monde à regagner sa demeure, car on le prenait pour Gustave Mathieu, l'introuvable anarchiste ». Pan, « L'Attentat contre le sar », *Le Gaulois*, 4 avril 1892, p. 1.

1668. Arsène Alexandre, « Roses fanées, Croix vermoulues », *Le Figaro*, 27 février 1897, p. 1.

1669. Arsène Alexandre, « La Vie artistique : Les « Artistes de l'âme » », *Le Figaro*, 2 mars 1896, p. 5.

1670. Arsène Alexandre, « La Vie artistique : Les Petites expositions », *Le Figaro*, 19 mars 1896, p. 5.

avoir, selon lui, été d'une quelconque utilité :

« Celui qui crie à tue-tête ses révoltes, crie maintenant dans le désert ; et celui qui voudrait par la violence, en pleine rue, se soustraire à ce qui lui déplaît, se verrait aussitôt coffré comme un sot qu'il serait. Sottise qui va quelquefois jusqu'au crime odieux et stérile, comme nous l'avons vu il y a très peu d'années »¹⁶⁷¹.

Le critique fait référence à l'ensemble des attentats anarchistes qui ont été perpétrés entre 1892 et 1894¹⁶⁷² et ont eu pour conséquence le vote des lois dites scélérates en décembre 1893. Ces lois visaient notamment les intellectuels et journalistes encourageant la « propagande par le fait », punissant son apologie et permettant l'inculpation des membres de groupes anarchistes¹⁶⁷³. À l'instar des explosions qui ont conduit les gouvernements républicains à durcir les lois réprimant l'anarchie, les postures provocantes prises par les exposants des salons de la Rose†Croix, remplaçant, selon Arsène Alexandre, le travail et le savoir-faire technique, ont détourné le public de leurs œuvres :

« si ces crucifères s'étaient donné le mot pour accomplir silencieusement, dans un élan de prière qui ne soit pas une grimace publique et d'ardeur qui ne soit pas une convulsion de paillasses, des œuvres belles et pures, inspirées par une pensée commune, mais produites dans les circonstances et les milieux les plus divers, peut-être, par la seule force des choses, auraient-ils déterminé un courant »¹⁶⁷⁴.

Les seules œuvres saluées par le critique lors de l'exposition de 1897 sont celles dans lesquelles il constate l'application de l'artiste : « parmi les hantés de Puvis de Chavannes, M. Osbert, à force de répéter le même motif de soir, finit par en tirer parfois des effets assez calmes et assez pénétrants »¹⁶⁷⁵. Tout en insistant sur le manque d'originalité du peintre qui ne réalise que des pastiches, le critique note le travail d'Alphonse Osbert dans ses *Chants de la nuit* (Figure 122, p. 541). Dans cette toile, Alphonse Osbert crée un univers pictural idéaliste parfaitement en accord avec les vues de Joséphin Péladan¹⁶⁷⁶. Ce paysage de forêt, caractéristique de l'évolution du peintre alors qu'il expose dans les salons de la Rose†Croix, dont l'horizontalité est contrariée par la verticalité des arbres et des figures

1671. Arsène Alexandre, « Roses fanées, Croix vermoulues », *op. cit.*

1672. Le 9 décembre 1893, désirent venger la mort de Ravachol, Auguste Vaillant lance une bombe dans la chambre des députés. Il est guillotiné le 5 février 1894. Le 12 février de la même année, Émile Henry fait exploser une bombe au café Terminus, il est exécuté le 21 mai 1894.

1673. John Hutton recense le nombre des périodiques anarchistes qui passe de deux mille deux cent quarante-sept en 1892 à trente-neuf en 1894. John Gary Hutton, *Neo-impressionism and the search for solid ground*, Baton Rouge (Louisiane), State University Press, 1994, p. 50.

1674. Arsène Alexandre, « Roses fanées, Croix vermoulues », *op. cit.*

1675. Arsène Alexandre, « La Vie artistique : Exposition de la Rose†Croix », *Le Figaro*, 8 mars 1897, p. 5.

1676. Véronique Dumas, *Le peintre symboliste Alphonse Osbert*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 160.

féminines blanches, sommaires et sans relief, propose une vision de l'homme en parfaite harmonie avec la nature. Alphonse Osbert est l'exposant des salons de la Rose†Croix qui suscite le plus d'intérêt chez les critiques. En effet, cette toile est également saluée par Gaston Méry dans *La Libre parole*¹⁶⁷⁷ et Paul Heusy¹⁶⁷⁸ dans *Le Radical*¹⁶⁷⁹. Ne constituant pas une révolution artistique, selon Arsène Alexandre, le seul mérite des salons de la Rose†Croix est, dans ce contexte répressif, de détourner l'attention des autorités des véritables sociétés secrètes :

« Le premier, le plus simple et le plus infaillible truc serait de susciter en même temps la bruyante parodie de l'œuvre sérieuse que l'on accomplirait. Une franc-maçonnerie de trottoir, une conspiration d'habiles maladroits qui se laissent surprendre avec vraisemblance, une réunion de faux égorgeurs ou de faux apôtres, voilà des manigances d'une astuce aisée, et fort propres à dépister la société et ses chiens de garde des choses mauvaises ou sublimes que l'on peut présentement exécuter grâce à la force incalculable des unions non révélées »¹⁶⁸⁰.

Cette exposition extravagante devient une aubaine pour les éventuels héritiers de la tradition rosicrucienne qui seraient secrètement organisés, voire une véritable avant-garde artistique créant retirée, agissant comme un leurre.

Par cet aller-retour entre les mondes artistiques et politiques, tirant des leçons des erreurs stratégiques des exposants de la Rose†Croix et des poseurs de bombes, le critique du *Figaro* parvient à dégager un mode d'organisation qui lui paraît pertinent : « il n'y a rien de plus beau et de plus nécessaire que de former, en ce moment-ci même, des sociétés secrètes »¹⁶⁸¹. Le critique du *Figaro* justifie, dans un article aux accents libertaires, ce recours au groupement secret par le caractère jugé hautement répressif de la société républicaine :

« Il n'y a rien également de plus nécessaire, car c'est le seul moyen de combattre efficacement tout ce qui nous irrite, nous vexe, et s'oppose, par un doux despotisme, à nos aspirations. Une administration toute-puissante, un gouvernement irresponsable et machinal, des corps officiels d'enseignement, d'assistance, de production, qui imposent à la grande majorité une façon de penser, une conformation de crâne, des subsistances, des produits, un art même, qu'il faut accepter coûte que coûte, qu'on le veuille ou non, sous des conditions et menaces, qu'on n'est pas libre de discuter, comment voulez-vous

1677. Gaston Méry, « Le Salon de la Rose†Croix », *La Libre parole*, 4 mars 1897, p. 2.

1678. Entre 1894 et 1898, le critique du *Radical* ne propose pas moins de sept articles dans lesquels il s'arrête sur les œuvres d'Alphonse Osbert dont il loue notamment le traitement de la lumière.

1679. P. H., « Le Salon de la Rose†Croix », *Le Radical*, 5 mars 1897, p. 2.

1680. Arsène Alexandre, « Roses fanées, Croix vermoulues », *op. cit.*

1681. *Ibid.*

que l'on résiste à tout cela, sinon en se réunissant secrètement pour étudier et préparer les moyens d'y résister ? »¹⁶⁸²

Si, exprimant sa colère, Arsène Alexandre révèle des sympathies pour l'anarchie en tant qu'expression d'un individualisme radical et célébration de la liberté, il rejette tout recours à la violence et tait toute référence aux humbles, livrant ainsi un article susceptible de faire écho à certaines aspirations des lecteurs du *Figaro*. Ce quotidien, proche des républicains progressistes, s'exprime en effet contre l'ingérence étatique dans le domaine économique comme social. Francis Magnard, proche des monarchistes, y dénonce également l'irresponsabilité des gouvernants, particulièrement à la suite de l'assassinat du président de la République Sadi Carnot par l'anarchiste italien Sante Caserio :

« À supposer que le Comte de Paris, devenu roi en 1882, n'eût pas mieux gouverné, il n'eût pas gouverné plus mal à coup sûr que l'indolent Grévy ; il n'eût pas suivi cette politique de laisser-aller à laquelle se complut trop le président Carnot et dont il devait devenir la plus illustre victime »¹⁶⁸³.

Enfin, les lecteurs du *Figaro*, dont la rédaction est fermement opposée à la politique jugée sectaire des radicaux, préférant le large regroupement centriste proposé par le gouvernement de Jules Méline, exempt de radicaux, entre 1896 et 1898, peuvent lire dans la critique d'Arsène Alexandre envers le corps enseignant mis en place par les républicains un appel à la liberté, y compris de conscience¹⁶⁸⁴. La portée des conclusions du critique, tirées de son observation du paysage artistique, apparaissent ainsi également politiques.

3.2 Les royalistes en quête de preuves d'une entente entre artistes et anarchistes

3.2.1 Félix Fénéon et le néo-impersonnisme au moment du procès des Trente

En application des lois dites scélérates votées entre 1893 et 1894, qui assimilent les anarchistes à des malfaiteurs et interdit toute propagande, s'ouvre à Paris, le 6 août 1894, le procès des Trente. Parmi les accusés se trouvent des théoriciens et propagandistes de l'anarchie tels Jean Grave et Félix Fénéon mais également des cambrioleurs comme Philippe Léon Ortiz. Joan Halperin rappelle la volonté de l'accusation de prouver la

1682. Arsène Alexandre, « Roses fanées, Croix vermoulues », *op. cit.*

1683. F. M. [Francis Magnard], « Mort du Comte de Paris », *Le Figaro*, 9 septembre 1894, p. 1.

1684. Jules Cornély salue à la suite des élections législatives de mai 1898 l'amélioration de la représentation des catholiques : « en admettant que les ballottages soient un écho du 8 mai, la situation des conservateurs français, et en particulier celle des catholiques, est plutôt améliorée. Numériquement, ils gagnent des sièges. Moralement, ils gagnent de l'influence. [...] Les modérés restent les arbitres de la situation. Nous ne demandons pas autre chose, et nous avons ce que nous demandons ». J. Cornély, « Les Elections », *Le Figaro*, 10 mai 1898, p. 1.

complicité des penseurs révolutionnaires avec les criminels¹⁶⁸⁵.

Arrêté le 25 avril 1894 à la suite de l'attentat du restaurant Foyot auquel il est suspecté d'avoir pris part, le critique d'art Félix Fénéon est inculpé pour détention illégitime d'engins meurtriers et de substances explosives. Vivement intéressé par les idées libertaires, dès le début des années 1890, Félix Fénéon contribue à des revues anarchistes. De mai 1891 à février 1893, il participe à *L'Endehors* de Zo d'Axa¹⁶⁸⁶ et rédige, à partir de 1893, des comptes rendus littéraires et artistiques pour *La Revue anarchiste* et *Le Père Peinard*¹⁶⁸⁷. Au cours du procès, l'avocat général Bulot ayant réclamé l'interdiction de la publication par la presse des interrogatoires du propagandiste libertaire Sébastien Faure et de Jean Grave au nom de la loi condamnant la propagande anarchiste, les journalistes citent avec délectation les réponses spirituelles du critique d'art¹⁶⁸⁸. Félix Fénéon, défenseur des impressionnistes comme des poètes symbolistes, incarne alors, pour la presse conservatrice, le parangon de l'intellectuel anarchiste qui concrétise les affinités existant entre les artistes d'avant-garde et les anarchistes.

À peine deux jours après l'arrestation de Félix Fénéon, une chronique du *Gaulois* rend compte de cet événement et attire l'attention de son lecteur sur la proximité des milieux artistiques et politiques d'avant-garde en dépit de certaines revendications d'apolitisme :

« Le symbolisme prenait l'essor à la même époque que le boulangisme. C'est dans cette petite revue [*La Revue indépendante*] que Maurice Barrès fit une adhésion solennelle au mouvement boulangiste, au grand scandale de tous les collaborateurs, « esthètes méprisant la politique » !

Félix Fénéon écrivait peu dans la revue. [...] Il se contenta de faire de brefs articles sur les peintres pointillistes, et de les déposer dans la *Vogue*, de M. Gustave Kahn dans l'*En-dehors*, le journal d'anarchisme littéraire que dirigeait Zo d'Axa »¹⁶⁸⁹.

Symbolisme, boulangisme, anarchie et pointillisme sont ainsi présentés comme se rencontrant à l'intérieur des revues fréquentées par Félix Fénéon, véritables plateformes de l'avant-garde artistique et politique.

Les journalistes s'intéressent à la prédilection du critique pour l'avant-garde artistique. La chronique de l'organe monarchiste est en cela tout à fait représentative des articles parus dans la presse conservatrice : « M. Félix Fénéon [...] a même joué, dans l'évolution littéraire et artistique d'avant-garde, un rôle assez important »¹⁶⁹⁰. Le critique crée en

1685. Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon : Art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Paris, Gallimard, 1991, [New Haven, Yale University, 1988], p. 318.

1686. Zo d'Axa, de son vrai nom Alphonse Gallaud de la Pérouse, est un journaliste libertaire et antimilitariste.

1687. Anne Klein, « Félix Fénéon : Critique révolutionnaire », *Dissidences : Avant-gardes artistiques et politiques autour de la Première Guerre mondiale* 3, octobre 2007, p. 34.

1688. Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon : Art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, op. cit., p. 321.

1689. Tout-Paris, « Bloc-Notes Parisien : L'Anarchiste du ministère de la guerre », *Le Gaulois*, 27 avril 1894, p. 1.

1690. *Ibid.*

1883 *La Libre Revue*, puis, l'année suivante, *La Revue Indépendante* à laquelle participent notamment Émile Zola, Joris Karl Huysmans, Paul Alexis, Paul Verlaine et Jean Moréas. Les locaux de cette dernière revue accueillent en 1887 l'exposition de Vincent van Gogh ; en janvier 1888 des œuvres de Camille Pissarro, Paul Signac et Georges Seurat y sont présentées ; à l'été 1888 une exposition de Maximilien Luce y est organisée. Albert Dubois-Pillet y expose quant à lui à l'automne de la même année. Après la découverte d'*Une baignade à Asnières* de Georges Seurat lors du Salon de la Société des Artistes Indépendants de mai 1884, Félix Fénéon devient le défenseur du groupe néo-impressionniste. En 1887 il publie *Au-delà de l'impressionnisme*¹⁶⁹¹, brochure dans laquelle il présente le néo-impressionnisme comme un dépassement de l'impressionnisme, opposant la rigueur des divisionnistes et leur science des couleurs à l'empirisme de leurs prédécesseurs. La chronique du *Gaulois* établit alors un parallèle entre son goût pour la décomposition des couleurs, fondée sur la science du mélange optique, telle qu'elle est pratiquée par les néo-impressionnistes, et sa révolte contre l'ordre social : « Son arrestation surprendra tous ceux qui pensaient que l'anarchie dans la couleur devait lui suffire »¹⁶⁹². Pierre Daix explique qu'en effet Félix Fénéon considère la conquête du vers libre par les symbolistes ainsi que la division de la touche des néo-impressionnistes comme une recherche d'authenticité dans laquelle il reconnaît son rejet de la société bourgeoise. L'historien le présente lisant dans les toiles des divisionnistes le dépassement, en accord avec ses idées anarchistes, des circonstances « afin de viser par des moyens neufs l'intemporel »¹⁶⁹³. Ainsi, lorsque Léon Brésil narre pour *Le Gaulois* sa rencontre avec la mère de l'inculpé, il prend soin de décrire la collection d'œuvres d'avant-garde du critique :

« Aux murs, des toiles de peintres impressionnistes : Seurat, Signac, Luce, Maurin, Louis Hayet, Pissaro [sic], tous amis intimes de Félix Fénéon ; des bas-reliefs de Charpentier, une pâte de verre d'Henri Cros en un mot, un intérieur d'artiste et d'homme de lettres très lancé dans le mouvement jeune »¹⁶⁹⁴.

Plusieurs articles anonymes et pratiquement identiques parus dans l'organe nationaliste, *L'Autorité*, et celui de l'union progressiste, *Le Siècle*¹⁶⁹⁵, soulignent également l'implication du présumé anarchiste dans le monde artistique d'avant-garde :

« C'est Félix Fénéon qui, l'un des premiers, sinon le premier, révéla la nouvelle génération littéraire. En effet, il fondait, en 1883 déjà, la première revue littéraire du quartier Latin, la *Revue indépendante* [...]. Lui-même s'y occupait de critique d'art et parlait avec un enthousiasme communicatif des premiers

1691. Félix Fénéon, *Au-delà de l'impressionnisme*, textes réunis et présentés par Françoise Cachin, Paris, Hermann, 1966 [Paris, Firmin-Didot, 1887].

1692. Tout-Paris, « Bloc-Notes Parisien : L'Anarchiste du ministère de la guerre », *op. cit.*

1693. Pierre Daix, *Pour une Histoire culturelle de l'art moderne de David à Cézanne*, *op. cit.*, p. 304-308.

1694. Léon Brésil, « Les Anarchistes », *Le Gaulois*, 27 avril 1894, p. 1-2.

1695. Anonyme, « Les Anarchistes : Un anarchiste au Ministère de la Guerre », *Le Siècle*, 27 avril 1894, p. 2.

La proximité soupçonnée par les journalistes entre anarchie et néo-impressionnisme semble confirmée par l'arrestation du peintre et ami de Félix Fénéon Maximilien Luce le 6 juillet 1894. Ce dernier est arrêté pour sa participation en tant que dessinateur à des publications anarchistes. Sa qualité d'artiste impressionniste attire l'attention des journalistes du *Gaulois* comme du *Siècle*¹⁶⁹⁷ au moment de sa libération à la fin du mois d'août 1894¹⁶⁹⁸ : « M. Meyer a délivré hier, une ordonnance de non-lieu en faveur de Maximilien Luce, le peintre impressionniste arrêté, il y a six semaines, comme anarchiste »¹⁶⁹⁹. Fortement marqué par la répression de la Commune de Paris, c'est lors de son service militaire, entre 1879 et 1881, que le peintre et ouvrier xylographe se familiarise avec les idées anarchistes. Artiste, il choisit de militer par l'image, le monde du travail devenant son sujet de prédilection. Il fonde en 1889 avec le syndicaliste Émile Pouget *Le Père Peinard*, premier hebdomadaire anarchiste illustré. Ce journal s'adressant à un lectorat populaire, les dessins traduisent et renforcent les idées développées dans les articles¹⁷⁰⁰. Cette arrestation suscite l'effroi chez les artistes proches des milieux anarchistes : Camille Pissarro, Paul Adam, Theophile Alexandre Steinlein quittent la France de peur de se voir arrêtés¹⁷⁰¹. Cette inculpation, perçue comme la preuve de l'implication d'artistes d'avant-garde dans la lutte contre l'ordre social, n'est guère oubliée par la presse conservatrice. Un an plus tard, à l'été 1895, rendant compte de l'actualité anarchiste, à travers la parution d'un ouvrage de l'écrivain et philosophe anarchiste, Augustin Hamon, dont Maximilien Luce a réalisé la couverture, un chroniqueur du *Gaulois* rappelle l'arrestation de ce dernier : « On n'a pas oublié que M. Luce, arrêté comme anarchiste, sortit indemne de la bagarre »¹⁷⁰². Le ton du chroniqueur semble trahir sa conviction de l'implication de l'artiste en dépit de sa libération.

Employé au ministère de la Guerre, Félix Fénéon apparaît non seulement comme la preuve qu'il existe un lien entre les artistes d'avant-garde et les anarchistes mais également que ce lien est toléré voire favorisé par le gouvernement républicain. Ainsi un chroniqueur du *Figaro* s'étonne du maintien du subversif critique d'art à son poste alors qu'il faisait l'objet d'une enquête depuis 1892 : « Un rapport du 31 mars 1892 le représentait déjà comme anarchiste militant. On est en droit de se demander, dans ce cas, comment on le

1696. Anonyme, « Les Anarchistes : Arrestation d'un fonctionnaire suspecté d'anarchie », *L'Autorité*, 28 avril 1894, p. 2.

1697. Anonyme, « Les Anarchistes : M. Maximilien Luce », *Le Siècle*, 21 août 1894, p. 2.

1698. Maximilien Luce est arrêté trop tard pour être inclus dans le procès des Trente, il est donc détenu à la prison Mazas dans l'attente d'un second procès. Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon : Art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, op. cit., p. 317.

1699. Will-Furet, « Nouvelles diverses : faits divers : Les Anarchistes », *Le Gaulois*, 21 août 1894, p. 2-3.

1700. Anne Klein, « Art & anarchisme : Émile Pouget et Maximilien Luce animateurs du *Père Peinard* (1889-1900) », *Dissidences : Avant-gardes artistiques et politiques autour de la Première Guerre mondiale* 3, octobre 2007, p. 18-23.

1701. John Gary Hutton, *Neo-impressionism and the search for solid ground*, op. cit., p. 50.

1702. Un Domino, « Ce qui se passe : Echos de Paris : Le Monde des lettres », *Le Gaulois*, 12 juin 1895, p. 1.

laissait tranquillement au ministère de la guerre !... »¹⁷⁰³ Cette situation est présentée par Gaston Jollivet¹⁷⁰⁴ dans *Le Gaulois* comme révélatrice de l'incapacité de la République à maintenir l'ordre : « Du haut en bas de la hiérarchie administrative, c'est l'anarchie qui règne en souveraine maîtresse. Personne n'obéit plus à personne dans les ministères, où le laisser-faire et le laisser-passer des supérieurs tolère qu'un Fénéon collabore à des feuilles incendiaires »¹⁷⁰⁵. À la suite de l'attentat d'Auguste Vaillant, Jules Cornély dénonçait le manque de fermeté du gouvernement républicain vis-à-vis non seulement des propagandistes libertaires mais également du mouvement ouvrier :

« confessions que si la république avait voulu préparer cet attentat, en éveiller l'idée dans l'esprit de son auteur, forcer pour ainsi dire ce misérable à l'accomplir, elle ne s'y serait pas prise autrement qu'elle le fait. [...] on a toléré que d'autres publications de même nature excitassent au crime les malheureux crétins qui les lisent. [...] On a trouvé légitime que les représentants du peuple se transformassent en commis-voyageurs de la Révolution violente et allassent fomenter les grèves et convertir leur écharpe en boucliers protecteurs de l'émeute contre la gendarmerie »¹⁷⁰⁶.

Les attentats anarchistes sont présentés par le rédacteur du *Gaulois* comme la conséquence logique du laxisme des républicains face à l'organisation du mouvement ouvrier. Au moment de l'arrestation de Félix Fénéon, Gaston Davenay, dans *Le Figaro*, met également en cause le gouvernement républicain : « la police a mis la main sur un individu qui semble le complice des anarchistes, ou tout au moins leur correspondant comme cet excellent M. Reclus auquel le gouvernement, obéissant à la franc-maçonnerie, laisse hors de France tant de loisirs »¹⁷⁰⁷. Dénonçant ses sympathies anarchistes comme absolument antinomiques avec son emploi au ministère de la Guerre, le journaliste prend soin de citer des lignes de critique consacrées aux néo-impressionnistes qui se dissocient des impressionnistes pour « mettre en valeur une formule d'art neuve et raisonnée » :

« Nous nous sommes bornés à transcrire les phrases de M. Fénéon dans toute leur limpide clarté, sans en modifier un seul mot ! Le lecteur appréciera. Le lecteur se demandera peut-être aussi [...] comment on a pu accepter, conserver et faire avancer au ministère de la guerre un fonctionnaire dont le livre de chevet était le fameux *Catéchisme du Soldat*¹⁷⁰⁹, poursuivi par les tribunaux français.

1703. Jean de Paris, « Nouvelles diverses : Les Anarchistes », *Le Figaro*, 28 avril 1894, p. 3.

1704. Voir dictionnaire (annexe B, p. 624).

1705. Gaston Jollivet, « Chez Pétaud », *Le Gaulois*, 27 novembre 1894, p. 1.

1706. J. Cornély, « Une bombe à la Chambre », *Le Gaulois*, 10 décembre 1893, p. 1.

1707. Gaston Davenay, « Au jour le jour : Une arrestation au ministère de la guerre », *Le Figaro*, 27 avril 1894, p. 2.

1709. *Catéchisme du soldat français, ou Dialogue historique sur les campagnes modernes de l'armée française* est un ouvrage publié en 1822 par Constant Taillard. Lors de sa parution cette brochure fut considérée comme particulièrement subversive.

Or, le premier enseignement de ce catéchisme est de supprimer l'armée et de tuer les officiers ! »¹⁷¹⁰

Ironisant sur la clarté de la langue du critique d'avant-garde, la presse conservatrice attache une grande importance à ses choix esthétiques. Ce n'est cependant pas des milieux anarchistes que le journaliste rapproche la plupart des artistes influencés par Félix Fénéon, mais plutôt des militants socialistes : « Poète symboliste, écrivain décadent, Félix Fénéon [...] était assez répandu parmi cette génération spéciale qui n'est pas anarchiste mais qui se réclame du parti socialiste le plus actif »¹⁷¹¹.

3.2.2 Symbolisme et anarchie

Au moment du procès des Trente, à partir de la figure de Félix Fénéon, l'organe des monarchistes s'interroge sur les rapports qui existent entre symbolisme littéraire mais également pictural et anarchie.

L'acte d'accusation rédigé par l'avocat général Bulot dénonce l'activité corruptrice à laquelle se livrent les intellectuels anarchistes : « Les accusés appartiennent à une secte qui établit entre tous ses adeptes des liens de compagnonnage, qui a pour but la destruction de toute société, et pour moyens d'action le vol, le pillage, l'incendie et l'assassinat. Dans cette secte, chacun concourt au but suivant son tempérament et ses facultés, l'un en commettant le crime, les autres en l'amenant à le commettre par l'excitation et par l'assistance »¹⁷¹². Bien que ne se livrant pas directement à des actes criminels, les écrivains et artistes sont accusés d'en porter la responsabilité à travers leurs œuvres de propagande. C'est avec les mêmes termes que Paul de Cassagnac signifie, dans *L'Autorité*, son refus de s'apitoyer sur l'œil perdu par le poète Laurent Tailhade lors de l'attentat du restaurant Foyot :

« c'était d'un œil bienveillant qu'il suivait l'explosion des bombes et la marche en avant de la nouvelle secte des assassins sociaux. [...] je considère comme plus coupables que les assassins eux-mêmes, ces littérateurs, poètes, philosophes ou romanciers qui, pour se donner un chic humanitaire, et pour poser en réformateurs de la société, encouragent le crime, par leurs paroles et par leurs écrits.

Sans s'exposer à aucun danger, et en voilant leurs idées détestables avec une prudence grammaticale poussée jusqu'aux dernières limites, ils jettent de l'huile sur le feu et attisent la flamme sociale »¹⁷¹³.

Dans le portrait qu'il dresse de Félix Fénéon, l'avocat général Bulot, lui reproche non

1710. Gaston Davenay, « Au jour le jour : Une arrestation au ministère de la guerre », *op. cit.*

1711. *Ibid.*

1712. Acte d'accusation extrait de la *Gazette des tribunaux*, « Justice criminelle, première audience du procès des Trente », 6-7 août 1894 cité par Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon : Art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, *op. cit.*, p. 320.

1713. Paul de Cassagnac, « La Nouvelle bombe », *L'Autorité*, 7 avril 1894, p. 1.

seulement sa participation à des publications anarchistes mais également à des revues décadentes jugées tout autant corruptrices pour la société. Ce portrait se trouve partiellement repris par la presse, plus spécifiquement conservatrice¹⁷¹⁴ : « Il écrivait dans les journaux anarchistes et avait acquis dans quelques feuilles décadentes une sérieuse autorité sur certains jeunes gens aux préoccupations malades et curieuses d'étrangeté en matière littéraire »¹⁷¹⁵. Or le salonnier du *Gaulois* a recours aux mêmes métaphores de la maladie afin de dénoncer l'influence croissante du symbolisme pictural au salon de la Société nationale des beaux-arts en 1894 : « Par malheur, de finesse en finesse, on est venu à oublier la forme, à mépriser la force, à tout sacrifier au charme de l'ébauche, à se contenter, en un mot, d'à-peu-près. À la faveur de cette débilitation, les malades subtilités ont fait leur œuvre tout ainsi que la névrose s'empare des anémiés »¹⁷¹⁶. Au moment où l'on se livre au procès de l'anarchie et de sa propagande qui gagne les milieux populaires comme intellectuels, la presse conservatrice dénonce le développement, au Salon, de l'art symboliste permis par les recherches impressionnistes qui ont affaibli l'académisme, à l'instar d'une affection psychique qui se développerait chez un sujet au corps affaibli¹⁷¹⁷.

L'étude de la couverture médiatique des attentats anarchistes et de l'apparition du symbolisme pictural dans *Le Gaulois* révèle un parallèle particulièrement intéressant. Dans les colonnes de l'organe monarchiste, la propagande anarchiste comme l'esthétique symboliste sont présentées comme détournant les Français de la raison et de la réalité. En effet, Jules Cornély accuse les intellectuels d'avoir influencé les auteurs des attentats :

« D'abord, on a laissé, pendant des mois et des années, prêcher, soit dans des réunions publiques, soit dans la presse, la régénération de la société par les explosifs.

Quoi d'étonnant à ce que dans le cerveau d'une ou plusieurs brutes surgisse l'idée d'appliquer ces théories ! »¹⁷¹⁸

Il insiste sur la perméabilité de l'esprit du peuple à ce qu'il ne considère que comme des théories absurdes et destructives. Au cœur des attentats, Louis de Fourcaud craint, quant à lui, l'influence néfaste des œuvres symbolistes sur les spectateurs : « Leurs tableaux sont des grimoires embrumés, des hiéroglyphes plus ou moins fuligineux chargés de solliciter nos imaginations en pleine démence. N'encourageons point ces ridicules sectes »¹⁷¹⁹. Présentant Joséphine Péladan comme le théoricien du symbolisme pictural, le critique condamne

1714. *L'Autorité*, *Le Gaulois* et *Le Figaro* livrent à leurs lecteurs la description faite par l'avocat général tandis que *Le Radical* est le seul journal de gauche de notre corpus à l'avoir reprise. Z., « Chronique des tribunaux : Le Procès des anarchistes », *Le Gaulois*, 19 juillet 1894, p. 3. Albert Bataille, « Gazette des tribunaux : Le Procès des trente », *Le Figaro*, 7 août 1894, p. 2-3. Paul Heusy, « Le Procès des anarchistes », *Le Radical*, 8 août 1894, p. 1-2.

1715. Anonyme, « Le Procès des anarchistes », *L'Autorité*, 8 août 1894, p. 1-2.

1716. Fourcaud, « Salon du Champ de Mars », *Le Gaulois*, 24 avril 1894, p. 4.

1717. Voir *infra* Des œuvres dangereuses (p. 168).

1718. J. Cornély, « Soulagement », *Le Gaulois*, 1^{er} avril 1892, p. 1.

1719. Fourcaud, « M. Burne-Jones et les symbolistes », *Le Gaulois*, 7 février 1894, p. 3.

les œuvres exposées aux Salons de la Rose†Croix qui lui semblent, pour leur abandon du monde réel, influencer le Salon de la Société nationale des beaux-arts : « En vérité, nous avons bien assez de nos décadents et de nos symbolistes qui ont des yeux pour ne point voir [...]. Leurs conceptions ne répondent à rien de sérieux. Ils vivent sur un fonds de dilettantisme convenu, d'aspirations artificielles. Ils n'expriment ni notre humanité, ni notre société »¹⁷²⁰. Selon Louis de Fourcaud, les peintres symbolistes se livrent à une destruction de la société par l'image. Dans ses articles politiques comme artistiques, *Le Gaulois* se présente comme le dernier recours d'une société dont les anarchistes mais également les symbolistes incarnent la destruction, comme l'affirme Jules Cornély en décembre 1893, à la suite de l'explosion d'une bombe à la chambre des députés :

« La bombe a été lancée sur la droite, car les anarchistes savent très bien que là est l'obstacle, le seul obstacle à la réalisation de leurs rêves monstrueux, et que si les républicains restaient seuls maîtres de la place, débarrassés des protestations des conservateurs, un rempart, le dernier, aurait disparu entre la société moderne et l'anarchie qui la guette et veut la détruire »¹⁷²¹.

Alors que les attentats anarchistes sont condamnés par Jules Cornély qui les rapproche de pulsions destructrices relevant de la pathologie mentale que seul le retour à la monarchie peut guérir¹⁷²², Louis de Fourcaud, usant des mêmes métaphores, propose de soigner le symbolisme des artistes par l'hydrothérapie et l'exercice :

« la supra-sentimentalité dont se font gloire quelques-uns de nos « beaux messieurs » du Champ de Mars et quelques isolés, intoxiqués de littérature, est, d'essence, une maladie de dilettantes, une forme de la névrose de culture, un des modes de ce qu'on nomme la *littératurite*. Le traitement à recommander à qui veut guérir de ce mal est peu compliqué et la guérison est certaine : l'eau froide et la promenade au grand air »¹⁷²³.

Ainsi la similarité des stratégies rhétoriques mises en œuvre par Jules Cornély et Louis de Fourcaud afin de disqualifier l'anarchie et le symbolisme pictural révèle l'inquiétude des milieux conservateurs face à des phénomènes dont la figure de Félix Fénéon¹⁷²⁴ semble

1720. Fourcaud, « Salon du Champ de Mars », *op. cit.*

1721. J. Cornély, « Une bombe à la Chambre », *op. cit.*

1722. « Maintenant où est le remède ? Il y en a deux. Il y a une médication générale et il y a un traitement immédiat. La médication générale serait le retour de la France à ces principes sans lesquels la sécurité publique et privée ne saurait exister, à ces principes dont la république est essentiellement la négation et dont la monarchie est essentiellement l'incarnation. Mais, dans une crise aiguë, on laisse pour plus tard l'hygiène et on s'occupe d'abord du remède immédiat. Ce remède immédiat, c'est une compression énergique et instantanée des gens qui préparent les bombes par leurs paroles et par leurs écrits ». *ibid.*

1723. Fourcaud, « Salon des Champs-Élysées », *Le Gaulois*, 30 avril 1895, p. 6.

1724. À l'issue du procès, les accusés sont déclarés non coupables d'association de malfaiteurs. Félix Fénéon est en outre déclaré non coupable de possession d'explosifs. Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon : Art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, *op. cit.*, p. 328.

confirmer la corrélation ; l'avant-garde artistique leur paraissant faciliter la propagation des idées anarchistes.

3.3 Des œuvres révélatrices des liens entretenus par l'avant-garde et les révolutionnaires selon les républicains conservateurs

Si l'organe monarchiste utilise la figure de Félix Fénéon et son procès comme point de départ de sa recherche d'une entente entre l'avant-garde artistique et les anarchistes, la presse républicaine conservatrice, dans ses comptes rendus d'expositions, dissèque les œuvres en quête d'une possible parenté entre ces artistes et les révolutionnaires. À peine deux mois après l'explosion de la bombe du restaurant Foyot, Philippe Gille informe les lecteurs du *Figaro* de la parution de *La Vie artistique* de Gustave Geffroy¹⁷²⁵. S'arrêtant sur l'impressionnisme dont le critique de *La Justice* se montre un fervent défenseur, Philippe Gille, tout en reconnaissant le talent de Claude Monet, émet certaines réserves concernant l'ensemble du groupe :

« L'impressionnisme en peinture a été fort attaqué et l'est encore aujourd'hui ; ajoutons que c'est le plus souvent très justement, quand on examine les étranges productions qui sont venues se ranger sous sa bannière. Il n'est opinion au monde, et surtout en France, qui n'ait le triste privilège de se rallier immédiatement un troupeau de fous et de déséquilibrés »¹⁷²⁶.

Le critique du *Figaro* poursuit sa présentation de l'esthétique du groupe qui serait fondée sur l'incompétence de ses membres, usant d'un vocabulaire très proche de celui employé par les rédacteurs politiques pour évoquer les auteurs des attentats : « les découragés, les fruits secs que rebutaient les sérieuses études ont cru à l'éclosion de cette nouvelle religion artistique, que le « grand soir » était arrivé et que c'en était fait de tous ceux qui savaient peindre, dessiner ou modeler un pied, un nez, une jambe ou un arbre »¹⁷²⁷. L'assimilation entre les artistes d'avant-garde et les révolutionnaires, anarchistes comme socialistes, semble, dans la presse républicaine conservatrice, passer par la figure de l'ouvrier qu'un manque d'éducation conduit vers la révolution à l'instar des artistes qui, par manque de talent, se tournent vers la facilité et la violence de l'avant-garde.

3.3.1 La figure de l'artiste ouvrier enrôlé dans l'avant-garde et la révolution

Les critiques de la presse républicaine conservatrice constatent chez certains artistes considérés comme appartenant à l'avant-garde artistique des caractéristiques propres aux ouvriers qui, par leur organisation, constituent alors une source d'inquiétude pour le gouvernement républicain. Lorsqu'un journaliste du *Temps* rend compte du salon de la Société des Artistes Indépendants de 1891, voici comment il présente l'exposition :

1725. Gustave Geffroy, *La Vie artistique*, Paris, E. Dentu, 1892-1903.

1726. Philippe Gille, « Revue bibliographique : Art », *Le Figaro*, 6 juin 1894, p. 4-5.

1727. *Ibid.*

« Cette exposition réunit un millier d’envois. Le nombre semble indiquer un grand mouvement et une propagande rapide de l’esthétique de MM. Pissaro [sic], Gauguin, Seurat et Signac. Erreur d’optique. [...] MM. Signac, Seurat et leurs adeptes, M. van Rysselberghe et Mlle Anna Boch ¹⁷³⁰, de Bruxelles, et M. Anquetin, de Genève, et M. Villumsens ¹⁷³¹ [sic], de Copenhague, ne sont et ne seront jamais que des isolés, tant leur manière de voir et de rendre la nature, et la lumière, et l’ambiance des choses est particulière, tant leurs procédés de facture sont voulus et inexorables » ¹⁷³².

Tout en affirmant le manque d’unité de l’exposition qui ne témoigne pas d’une esthétique commune de groupe, le journaliste applique délibérément aux néo-impressionnistes ainsi qu’à Paul Gauguin, source d’influence pour les synthétistes et nabis, le vocabulaire politique du militantisme que les lecteurs du *Temps* pouvaient découvrir quelques jours plus tôt dans un article consacré à la fusillade de Fourmies :

« Encore une fois, il est lamentable que les choses aient tourné ainsi ; mais lorsqu’un parti se livre chaque jour de l’année à la propagande révolutionnaire la plus effrénée, doit-il s’étonner outre mesure que ses docteurs soient pris un jour au mot par quelques adeptes et qu’alors se déroulent d’inévitables, quoique bien douloureuses conséquences ? » ¹⁷³³

Le compte rendu du *Temps* présente ainsi les membres de la Société des Artistes Indépendants : « Ce drapeau des indépendants, cette société ouverte rassemblent les visions et les vœux les plus divers, y compris les impuissants à voir et à rendre quoi que ce soit, les infirmes de l’œil et de la main, les naïfs coloriers de dessins linéaires, les pinceaux pesants et appliqués qu’on dirait conduits par des cerveaux d’ouvriers ou des yeux d’enfants » ¹⁷³⁴. Dans cet article anonyme, le journaliste présente l’artiste d’avant-garde comme héritant de l’ouvrier son application maladroite. La lecture d’un article du *Temps* consacré au congrès international des socialistes possibilistes en juillet 1889 éclaire la référence aux « cerveaux d’ouvriers » :

« Beaucoup d’ouvriers s’affilient à des partis révolutionnaires parce qu’ils croient que, seule, une lutte de « classe » peut améliorer leur condition sociale [...] ! Ces égarés s’imaginent avec quelque naïveté, et surtout avec une ignorance bien profonde des choses de ce monde, qu’il suffit que l’État ou la commune édicte des prescriptions quelconques pour que leur bonheur en

1730. L’artiste belge Anna Boch est l’élève de Théo van Rysselberghe. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, tome 2, *op. cit.*, p. 433.

1731. Emil Villumsen est un graveur sur bois danois. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, tome 14, *op. cit.*, p. 258.

1732. Anonyme, « Au jour le jour : L’Exposition des Indépendants », *Le Temps*, 22 mars 1891, p. 2.

1733. Anonyme, « Sans titre », *Le Temps*, 4 mai 1891, p. 1.

1734. Anonyme, « Au jour le jour : L’Exposition des Indépendants », *op. cit.*

résulte forcément. [...] Toutefois, l'attraction qu'exerce [sic] sur leurs esprits les formules magiques du socialisme révolutionnaire est si peu absolue qu'on voit s'effectuer dans les rangs des socialistes des mouvements importants [...] qui montrent [...] que les ouvriers ne sont pas, dans l'ensemble, les disciples invétérés de la lutte sociale »¹⁷³⁵.

Un tel article présente cette naïveté et ignorance comme faisant le lit des théories socialistes.

Le compte rendu, par le salonnier du *Siècle*, de l'exposition personnelle d'Odilon Redon organisée dans la galerie Durand-Ruel en avril 1894 fournit un exemple d'artiste ouvrier. Jean-E. Schmitt présente en effet Odilon Redon comme un « ouvrier lithographe » très talentueux : « Il a des noirs splendides ; il obtient des colorations sur la pierre comme les meilleurs praticiens n'en ont pas obtenu ; il copie un dessin de Léonard de Vinci avec la fidélité consciencieuse du plus habile faussaire »¹⁷³⁶. Le critique reconnaît ainsi le savoir faire de cet ouvrier qualifié qui, lorsqu'il se met à la lithographie en 1878, commence par transposer des dessins anciens¹⁷³⁷. Cependant lorsque le lithographe s'écarte des modèles pour suivre son imagination et compose directement sur la pierre il est décrit comme s'égarant : « Mais si cet ouvrier veut dessiner les rêves de son imagination, sa main si déliée et si puissante devient celle d'un épileptique ; la folie, la sottise, l'outrecuidance, inspirent seules alors l'admirable technicien de la pierre ; la main sursaute, griffonne, hésite ou s'appesantit »¹⁷³⁸. Le critique reproche à l'ouvrier de laisser son esprit ignorant vagabonder et pervertir son savoir-faire technique, au détriment de la forme. Observant la lithographie « La Fleur du marécage, une tête humaine et triste » (Figure 123, p. 541), appartenant à l'album *Hommage à Goya* publié en 1885, le critique manifeste son effroi face à ce visage irradiant dans l'espace, telle une fleur émergeant d'une étendue d'eau sombre : de telles visions le « dégoûtent comme tout ce qui est entré en putréfaction »¹⁷³⁹. L'artiste note en effet son travail de lithographe dans la composition de cette planche¹⁷⁴⁰. L'utilisation qu'Odilon Redon fait de la couleur semble également le ranger parmi les aliénés¹⁷⁴¹ : « Et si, au lieu du crayon, c'est un pinceau qu'elle tient, la toile se couvre de tons quelconques, dans un ordre quelconque, pour l'exaltation de tous les hystériques de Paris »¹⁷⁴². Dans une œuvre comme *La Cellule d'Or* (Figure 124, p. 541), réalisée en 1892, où le profil bleu d'un visage féminin aux yeux clos se détache sur un fond d'or qui renvoie

1735. Anonyme, « Sans titre », *Le Temps*, 23 juillet 1889, p. 1.

1736. Jean-E. Schmitt, « Choses d'Art : Exposition Odilon Redon », *Le Siècle*, 31 mars 1894, p. 2-3.

1737. Rodolphe Rapetti (dir.), *Odilon Redon : Prince du Rêve (1840-1916)*, cat. exp., Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 23 mars - 20 juin 2011, Montpellier, musée Fabre, 7 juillet - 16 octobre 2011, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Musée d'Orsay, 2011, p. 133-134.

1738. Jean-E. Schmitt, « Choses d'Art : Exposition Odilon Redon », *op. cit.*

1739. *Ibid.*

1740. *Odilon Redon : Prince du Rêve (1840-1916)*, *op. cit.*, p. 193-194.

1741. Les psychiatres relèvent depuis les années 1870 les couleurs arbitraires des productions plastiques des aliénés. Françoise Will-Levaillant, « L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le Surréalisme. Contribution à l'étude "de l'automatisme" dans l'esthétique du XX^{ème} siècle », *Revue de l'art*, 50, 1980, p. 26.

1742. Jean-E. Schmitt, « Choses d'Art : Exposition Odilon Redon », *op. cit.*

à l'art byzantin, le critique voit dans l'emploi arbitraire des couleurs introduites par le pastel et la peinture à l'huile un symptôme de folie. Quand il s'aventure sur le terrain de l'imagination, qui dépasse sa compétence, l'ouvrier lithographe est déclaré fou à l'instar des ouvriers qui se laissent endoctriner par les théoriciens de l'anarchie. Écrit un mois après l'attentat perpétré par Émile Henry au café Terminus, le compte rendu de Jean-E. Schmitt peut être rapproché d'un article d'Yves Guyot dénonçant l'effet de la propagande sur le peuple sujet aux troubles psychiques qui se mue alors en foule violente : « Voilà où les prédications de guerre sociale conduisent les survivants des temps préhistoriques, féroces d'instinct ou névropathes : « ils inaugurent la Révolution économique » par l'expropriation de vies humaines »¹⁷⁴³. La description d'Odilon Redon en ouvrier s'inscrit dans le climat de peur suscité par les attentats anarchistes qui sont perçus comme le reflet de la mobilisation violente des ouvriers.

Cette assimilation, par la presse républicaine modérée, de l'artiste au travailleur manuel s'étend, dans les comptes rendus d'expositions rédigés par Jean-E. Schmitt, à l'artiste d'avant-garde ainsi que le révèle un article consacré à l'exposition personnelle de Camille Pissarro organisée dans la galerie Durand-Ruel en avril 1896. Le critique d'art prend position contre la préface du catalogue de l'exposition rédigée par le critique du *Figaro*, Arsène Alexandre, qui loue les toiles du peintre pour leur vérité¹⁷⁴⁴ :

« Les sentiments que le critique prête au peintre qu'il recommande sont ceux que pourrait avoir un maraudeur ou un paysan. Les « attendrissements devant des pommiers en fleurs et des plants de choux, etc... », sont communs à tous les êtres qui vivent aux champs. Si M. Pissarro les partage, cela ne prouve pas qu'il sache peindre. Je prétends qu'il ne sait pas »¹⁷⁴⁵.

Tout en reconnaissant la justesse de l'observation de la nature par Camille Pissarro, le critique détourne le compliment d'Arsène Alexandre en présentant celle-ci comme caractéristique des populations rurales, acquise par l'expérience et non fruit l'étude ou du talent de l'artiste. Lorsqu'il s'agit de décrire le savoir-faire du peintre, Jean-E. Schmitt, amplifiant les critiques des républicains modérés des années 1880¹⁷⁴⁶, use du champ lexical de l'artisanat : « Il a l'œil sensible, délicat, subtil pour les banalités générales d'un paysage, et il les exprime comme il peut, à force de tâtonner, de rectifier, de replâtrer, de crépir et de maçonner la plus lourdaude peinture qui fût jamais – après celle de M. Monet »¹⁷⁴⁷. Le critique emploie, en effet, un vocabulaire similaire afin de décrire la technique mise au point par Claude Monet lors de la réalisation de sa série des *Cathédrales* exposée dans la galerie Durand-Ruel en mai 1895 (Figure 125, p. 542) :

1743. Yves Guyot, « Nouvel attentat », *Le Siècle*, 13 février 1894, p. 1.

1744. Voir *infra* La violence de l'œuvre du barbare (p. 234).

1745. Schmitt, « Choses d'art : Exposition de M. Pissarro », *op. cit.*

1746. Voir *infra* La répulsion suscitée par les œuvres des impressionnistes (p. 164).

1747. Schmitt, « Choses d'art : Exposition de M. Pissarro », *op. cit.*

« d'année en année on vit les larges et superbes touches du peintre se surcharger d'un crépi d'abord discret et comme insinuant, qui se compliqua de longues *lêches* de couleur, puis de masses de pâte furieuses comme si sorties en éruption des tubes écrasés – la surface des toiles se hérissa d'une maçonnerie terrifiante et les paysages de M. Monet ressemblent aujourd'hui à une muraille ravalée au balai »¹⁷⁴⁸.

Si le critique loue de telles recherches consacrées au rendu de la lumière, de l'atmosphère et à la division des tons, il en déplore le résultat qui ne supporte guère une observation détaillée et rapprochée, et s'inquiète de la conservation de ces toiles chargées de matière¹⁷⁴⁹. Ces peintres sont ainsi présentés comme détenant un savoir-faire empirique, plus proche de celui du peintre en bâtiment que de la technique du peintre académique : « M. Pissarro en est à construire proprement une bicoque qui tint debout ; attacher une branche paraît au-dessus de ses ambitions »¹⁷⁵⁰. La technique divisionniste du peintre masque aux yeux du critique ses qualités de dessinateur. À force d'efforts et d'application, il ne parvient à proposer, selon lui, qu'une œuvre extrêmement maladroite. Ce constat se double de l'inquiétude que suscite l'attraction de ces œuvres, prises pour modèles : « M. Pissarro est un de ceux à qui l'on a prêté la gloire de rajeunir, rafraîchir, assainir la palette : il l'a empâtée, ternie ; il a été, il est de ceux qui ont donné le droit moral de peindre au premier venu, par l'exemple de ce qu'on peut faire sans avoir appris »¹⁷⁵¹. L'artiste d'avant-garde se voit ainsi, dans les colonnes du *Siècle*, dépossédé de son statut de créateur : travailleur manuel, il est jugé incapable de maîtriser et d'utiliser à bon escient son imagination qui pervertit son dessin et sa palette. Il lui est également reproché d'encourager ses semblables à suivre sa voie à l'instar des théoriciens de l'anarchie qui appellent le peuple à l'action.

3.3.2 La dangereuse influence de l'avant-garde sur le peuple

a. Un public perverti par l'art

Quelques mois après le procès des Trente, à l'occasion de l'ouverture, en novembre 1894, de la huitième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes chez Louis-Léon Le Barc de Boutteville, Jean-E. Schmitt accuse l'entreprise artistique de pervertir le public. Le critique du *Siècle* reproche tout particulièrement au groupe le choix du préfacier de son catalogue, le poète symboliste Charles Morice, qu'il considère comme un de ces « lettrés plus ou moins pervertis, dont les idées sont comme putréfiées »¹⁷⁵². Celui-ci est accusé d'exercer, à travers ses écrits, une influence dangereuse sur les exposants ainsi que sur le public :

1748. Jean-E. Schmitt, « Choses d'art : Exposition de M. Claude Monet », *Le Siècle*, 20 mai 1895, p. 2.

1749. « Que vont devenir, dans quelques années, ces toiles rugueuses, quand les poussières auront envahi les pores du crépi ? Rien ne les protégera contre l'altération inévitable, et les éclatantes *Cathédrales* prendront l'aspect des vieilles pierres dont elles ont la texture ». *ibid.*

1750. Schmitt, « Choses d'art : Exposition de M. Pissarro », *op. cit.*

1751. *Ibid.*

1752. Jean-E. Schmitt, « Choses d'Art : Chez Le Barc de Boutteville », *Le Siècle*, 12 novembre 1894, p. 3.

« Tous ceux qui jusqu'à présent préfaçaient ces catalogues en ont fait des instruments de dégradation intellectuelle, les bourrant de fécondes stupidités qui, depuis, prolifèrent.

Le dernier attentat est perpétré par M. Charles Morice. Toujours il écrit pour rendre crétiens les enfants. Il y réussit trop souvent : on connaît de ses victimes »¹⁷⁵³.

Jean-E. Schmitt use du même vocabulaire que ses confrères rédacteurs politiques lorsqu'ils dénoncent la responsabilité des théoriciens de l'anarchie à l'instar d'Yves Guyot à la suite du meurtre du président de la République Sadi-Carnot : « ceux qui en sont moralement les complices, ce sont ceux-là qui font l'apologie des watrineurs¹⁷⁵⁴, en appellent « au fusil libérateur », « aux ouvriers justiciers ». Cet assassin n'est pas un isolé : il est une résultante »¹⁷⁵⁵. Dans ce contexte de tensions sociales, le critique d'art semble considérer que les artistes, sous l'influence notamment des écrivains symbolistes, participent à l'esprit qui préside à la propagande anarchiste. Dans ce compte rendu au ton violent, Jean-E. Schmitt renforce la référence à l'« attentat » du préfacier par l'isotopie du crime afin d'évoquer les œuvres que ce dernier aurait influencées :

« Que voulez-vous que fassent les jeunes peintres qui se croient symbolo-naturalistes, sinon d'exécrable peinture ? Ils n'y manquent point : Henri de Groux barbouille des horreurs sanglantes où se découvrent confusément les rapines audacieuses qu'il fait aux vieux maîtres et le sadisme de Bloy et de Huysmans ; Roy nous emmystique ; Lacombe hache des planches et les dégrade au point de les rendre inutilisables ; Osbert dérobe à ses blanchisseuses tout leur bleu pour exprimer son rêve »¹⁷⁵⁶.

C'est tout particulièrement à travers l'emploi des couleurs et le traitement de la forme, dénoncés dans *Le Semeur* (Figure 98, p. 529) et *Le Lavoir des malheureux* (Figure 97, p. 529) de Georges Lacombe jugés primitifs¹⁷⁵⁷, que le critique constate l'influence du symbolisme littéraire qui lui fait craindre une perversion de l'art : « c'est la démence et l'outrecuidante prétention de faire prendre aux gens de goût des raclures de palette pour de la couleur, et des monstruosité pour des formes »¹⁷⁵⁸.

Jean-E. Schmitt file la métaphore du brigandage à travers ses critiques des manifestations des peintres impressionnistes et symbolistes lorsque, rendant compte de leur treizième exposition en janvier 1897, il les décrit comme « deux douzaines de petites bandes

1753. Jean-E. Schmitt, « Choses d'Art : Chez Le Barc de Boutteville », *op. cit.*

1754. Formé à partir du nom de l'ingénieur Watrin, détesté par la population de Decazeville et tué au moment de la grève de 1886, le verbe « watriner » est utilisé par la presse anarchiste comme appel à la révolution ouvrière.

1755. Yves Guyot, « Attentat contre M. Carnot », *Le Siècle*, 25 juin 1894, p. 1.

1756. Jean-E. Schmitt, « Choses d'Art : Chez Le Barc de Boutteville », *op. cit.*

1757. Voir *infra* Deux visions de la sauvagerie artistique chez les républicains progressistes (p. 233).

1758. Jean-E. Schmitt, « Choses d'Art : Chez Le Barc de Boutteville », *op. cit.*

organisées en vue de la réclame »¹⁷⁵⁹. Cette assimilation à une bande pernicieuse réapparaît, la même année, dans son compte rendu du salon de la Rose†Croix dont il présente les exposants comme une « bande d'habiles gens dénués de scrupules esthétiques »¹⁷⁶⁰. Le critique peint cette bande qui constitue l'avant-garde artistique comme procédant de la même esthétique caractérisée par le passage de l'impressionnisme au mysticisme :

« les artistes et les gens de lettres suivent à la file le bon hâbleur qui sait rabâcher assez longtemps la même théorie. [...] Les peintres ont tous fait de l'impressionnisme, comme les écrivains ont tous donné dans les théories de M. Zola. Les uns et les autres n'ont abandonné ces voies que pour entrer dans les ornières que de patients cantonniers leur avaient creusées. C'est le symbolisme qui triomphe dans la littérature, l'esthétisme littéraire qui guide les jeunes peintres ; le mysticisme teinte le tout. Et voilà pourquoi l'on va chez Péladan »¹⁷⁶¹.

À leur tour ces artistes corrompent les spectateurs :

« le boniment fut écouté, la parade a séduit, on entre dans la baraque foraine et l'on est surpris d'y rencontrer un public mêlé où les gens du monde et les amateurs sérieux coudoient une bohème équivoque, et d'y contempler des tableaux et des sculptures d'une haute valeur à côté des malpropretés sans nom. [...] si l'on se reporte aux autres entreprises menées contre le troupeau du public, on reconnaît que de tout temps celui ci a cru ce qu'on lui répétait avec une insistance prolongée »¹⁷⁶².

b. Des œuvres « putréfiées » : La corruption par la forme

C'est, dans un premier temps, le lieu même d'exposition et ses protagonistes – exposants comme assistance – que le critique du *Siècle* présente comme corrupteurs. Les salons de la Rose†Croix se prêtent particulièrement bien, au cœur des attentats anarchistes, à une telle présentation :

« L'encens et des odeurs de femme vous assaillent en entrant. Des jeunes gens et leurs compagnes traînent des grâces ambiguës ; la sueur fait couler le fard sur les visages décrépés et recrépés de quelques antiques prêtresses. Si je faisais la chronique des mœurs, je reproduirais tels dialogues entendus en ce lieu malsain. Un évident besoin d'excitations et de stupre règne sur une part

1759. Schmitt, « Choses d'Art : Impressionnistes et Symbolistes », *Le Siècle*, 24 janvier 1897, p. 2.

1760. Jean-E. Schmitt, « Au jour le jour : Le Salon de Joséphine », *Le Siècle*, 8 mars 1897, p. 1.

1761. *Ibid.*

1762. *Ibid.*

de ce public, se révèle en quelques-unes de ces œuvres, infâmes autant que permet la police »¹⁷⁶³.

Cette exposition s'apparente à un pendant dépravé des cafés-concerts impressionnistes¹⁷⁶⁴. Ils ne constituent cependant pas les seules manifestations artistiques jugées subversives. La même année, le critique livre une description similaire du salon de la Société des Artistes Indépendants¹⁷⁶⁵. Le public de ces manifestations est décrit comme en parfaite adéquation avec les œuvres exposées : « Le sadisme a seul inspiré telles figures sanglantes »¹⁷⁶⁶. Ce n'est cependant pas le sujet des œuvres qui constitue leur dangerosité mais leur traitement plastique : « Cette tête coupée et saignante que soutient une main, sur un vague fond de palais, – malgré la statuette découronnée qu'on entrevoit et le tragique du sujet, comment saurions-nous que c'est *la Fin d'un règne*, si M. Jean Delville ne nous le disait formellement. [...] En art, la forme est tout. C'est elle qui doit être créée puissante ou délicate »¹⁷⁶⁷. Dans *La Fin d'un règne* (Figure 126, p. 542), Jean-E. Schmitt regrette la simplification des formes, qui frappe à la fois le décor qui lui paraît à peine indiqué et l'androgynie de la tête coupée, transformant ces œuvres en vecteurs « d'une liturgie occulte »¹⁷⁶⁸.

Les critiques de la presse républicaine modérée reprochent aux artistes de privilégier des sujets complexes et obscurs au détriment de leur exécution. Ils font ainsi part à leurs lecteurs du malaise ressenti devant l'abolition de toute perspective et la simplification des lignes qu'ils jugent informes à l'instar du chroniqueur au *Temps*, François Thiébault-Sisson, commentant l'exposition particulière de Paul Gauguin chez Durand-Ruel en novembre 1893 : « Les fonds et les premiers plans se confondent, et l'absence d'atmosphère, dans toutes les vues de pays qu'il nous montre, est si nettement accusée, si criante, qu'on éprouve, à les regarder trop longtemps un indéfinissable malaise »¹⁷⁶⁹. Cette disparition du modelé semble aux critiques particulièrement inacceptable lorsqu'il s'agit de la représentation de la figure humaine :

« Pourquoi faut-il qu'à côté de morceaux supérieurement construits et modelés [...] nous en trouvions de si informes ? Pourquoi l'artiste s'est-il oublié jusqu'à ne voir, dans la Tahitienne d'aujourd'hui, comme dans la Tahitienne

1763. Jean-E. Schmitt, « Choses d'Art : Salon de la Rose+Croix », *Le Siècle*, 10 avril 1894, p. 3.

1764. Voir *infra* Le rire du critique (p. 153).

1765. « De ma vie je n'éprouvai, dans une exposition de peinture, le sentiment de l'ignoble comme hier à celle-ci. Tableaux et public, tout respirait un bas charlatanisme. Femmes esthètes, louches toilettes, coiffures de Mardi-gras. Et les cheveux de ces messieurs ! l'affaire de leur existence ; et leurs chapeaux, et leurs prétentieuses nippes, et leurs allures équivoques... » Jean-E. Schmitt, « Choses d'Arts : Artistes indépendants », *Le Siècle*, 8 avril 1894, p. 2.

1766. Jean-E. Schmitt, « Choses d'Art : Salon de la Rose+Croix », *op. cit.*

1767. *Ibid.*

1768. Denis Laoureux (dir.), *Jean Delville (1867-1953) : Maître de l'idéal*, cat. exp., Namur, musée Félicien-Rops, 25 janvier - 4 mai 2014, Paris, Somogy, Namur, Musée Félicien-Rops, 2014, p. 60.

1769. Thiébault-Sisson, « Au jour le jour : Les Petits Salons : M. Gauguin et la peinture scientifique – Indépendants, impressionnistes, symbolistes », *Le Temps*, 2 décembre 1893, p. 2.

d'autrefois, qu'une femelle de quadrumane ! »¹⁷⁷⁰

Le critique accuse le peintre de dégrader l'être humain, le ramenant à l'état simiesque. Dans sa toile *Pastorales tahitiennes* (Figure 127, p. 542), deux tahitiennes et un chien évoluent en effet dans un espace très aplati, les différents plans colorés s'étagent sans introduire de véritable profondeur. Cette représentation imaginaire qui renvoie à un temps antérieur à l'arrivée des Européens est marquée par la simplification et la stylisation radicale du décor comme du corps humain choquant la critique. C'est également la simplification des formes cernées de noir que le rédacteur du *Temps* reproche au peintre et graveur anarchiste Charles Maurin¹⁷⁷¹ lorsque ce dernier expose avec Henri Toulouse-Lautrec chez Boussod & Valadon en janvier 1893 :

« Vous tournez, depuis deux ou trois ans, au bizarre : vous quêtez le satanique et l'extraordinaire, vous finissez par nous donner des tableaux où le contour des figures est cerné. À distance, on dirait de la peinture de vitrail. [...] C'est une singularité que vous ferez bien de laisser aux imbéciles »¹⁷⁷².

Cette simplification de la forme est perçue par Jean-E. Schmitt comme une volonté de conserver une certaine gaucherie primitive destinée à masquer le manque de savoir-faire technique des peintres. Observant au salon de la Société des Artistes Indépendants les toiles de Maurice Denis, le critique s'interroge : « Si M. Maurice Denis savait seulement mettre une main au bout d'un bras, il aurait toutes les chances de se faire admettre au Champ de Mars ou chez M. Bonnat. [...] Peut-être attache-t-il une extrême importance à conserver à ses œuvres l'aspect enfantin, l'air naïf (soutenez-moi) où l'on trouve du charme »¹⁷⁷³. Lors de son compte rendu de la huitième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes, le critique insiste sur ce parallèle entre les figures simplifiées du peintre et les dessins d'enfants¹⁷⁷⁴. Dans la *Visitation en bleu* (Figure 128, p. 543), exposée chez Louis-Léon Le Barc de Boutteville, le peintre représente en effet avec une drastique économie de moyens, dans une harmonie de bleu et de blanc, la visite de la Vierge à sa cousine. La synthétisation extrême des formes, la ligne d'horizon surélevée ainsi que les proportions démesurées des personnages par rapport à l'architecture rapprochent également cette scène sacrée des miniatures naïves¹⁷⁷⁵. Jean-E. Schmitt assimile en effet ces œuvres aux productions d'art populaire. Il qualifie ainsi les toiles exposées par

1770. Thiébault-Sisson, « Au jour le jour : Les Petits Salons : M. Gauguin et la peinture scientifique – Indépendants, impressionnistes, symbolistes », *op. cit.*

1771. Charles Maurin collabore à *La Revue blanche* et au *Père Peinard*, il grave en 1894 un portrait de Ravachol devant la guillotine.

1772. T. S. [Thiébault-Sisson], « Au jour le jour : Petits Salons », *Le Temps*, 5 février 1893, p. 2.

1773. Jean-E. Schmitt, « Choses d'Arts : Artistes indépendants », *op. cit.*

1774. « Maurice Denis décalque à perpétuité ses poupées manchotes et les peinturlure comme ferait une petite fille ingénieuse ». Jean-E. Schmitt, « Choses d'Art : Chez Le Barc de Boutteville », *op. cit.*

1775. *Maurice Denis*, cat. exp., Lyon, musée des beaux-arts, 29 septembre - 18 décembre 1994, Cologne, Wallraf-Richartz Museum, 22 janvier - 2 avril 1995, Liverpool, Walker art gallery, 21 avril - 18 juin 1995, Amsterdam, Van Gogh museum, 7 juillet - 17 septembre 1995, Paris, Réunion des musées nationaux / Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1994, p. 210-211.

Henri Rousseau au Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1894 d'« horribles toiles foraines »¹⁷⁷⁶. Dans de grandes dimensions qui transforment sa toile en véritable décor mural, le peintre propose au public avec *La guerre* (Figure 129, p. 543) la vision cauchemardesque d'une déesse grimaçante, chevauchant une hybride monture, brandissant glaive et torche, au-dessus d'un parterre de cadavres déchiquetés dont se repaissent des corbeaux. Le critique dénonce son usage de la couleur ainsi que les formes simplifiées à l'aspect maladroit. En effet, le caractère dramatique de la scène est renforcé par les contrastes entre le sol sombre sur lequel se détachent les corps nus, la robe blanche de la femme sur la noire monture apparaissant au centre d'un ciel ensanglanté par des nuages rouges. Rendant compte du Salon de la Rose†Croix de 1896, il compare les toiles d'Armand Point aux bondieuseries qui se vendent dans le quartier Saint-Sulpice :

« Les images de saintetés que M. Point enlumine descendent d'années en années vers le Bouasse Lebel¹⁷⁷⁸. Il perd le goût des tons harmonieux [...]. L'aisance, la maîtrise qu'il faut pour exécuter à fresque une composition picturale suppose des études préalables dont M. Point s'est dégagé trop tôt pour un botticellisme qui le ramène à la barbarie de la place Saint-Sulpice »¹⁷⁷⁹.

Devant *Avril* (Figure 130, p. 544), le critique remarque que le peintre n'a pas seulement rapporté de son séjour en Italie de 1894 un goût pour l'idéalisation des figures féminines et le traitement des drapés ; il revient également avec la volonté de s'essayer aux techniques de la Renaissance¹⁷⁸⁰. Ce retour à des procédés primitifs par un artiste manquant de maîtrise aboutit selon le critique à une caricature qui désacralise l'image peinte. Jean-E. Schmitt rejette ainsi, dans les années 1890, des œuvres très différentes dans lesquelles il reconnaît néanmoins des caractéristiques primitives.

Si Jean-E. Schmitt rejette l'aspect primitif de toiles qui lui rappellent tantôt les dessins d'enfants tantôt l'art populaire, il apprécie en revanche les œuvres qui témoignent de qualités décoratives, constatant dans les salons des peintres impressionnistes et symbolistes un certain renouveau artistique « non par les mystiques imbéciles ou par le symbolisme que préconise le préfacier du catalogue, mais par des qualités décoratives, par un sens de la nature et par un amour de la matière colorée que manifestent quelques exposants »¹⁷⁸¹. Le critique salue ainsi les œuvres de Charles Filiger telle sa *Sainte-Cécile* (Figure 131, p. 544) dont les formes cernées et simplifiées sont louées comme conférant un caractère décoratif à l'œuvre : « C'est comme un bijou archaïque que relève un vieux cadre à jour incrusté de nacre ; comme une très vieille mosaïque italienne d'un lourd et triste éclat, où les figures sont dessinées avec une déconcertante simplicité »¹⁷⁸². Dans un cadre

1776. Jean-E. Schmitt, « Choses d'Arts : Artistes indépendants », *op. cit.*

1778. Bouasse-Lebel est une maison d'édition d'images religieuses.

1779. Schmitt, « Choses d'art : Salon de la Rose†Croix », *Le Siècle*, 23 mars 1896, p. 2-3.

1780. Robert Doré, *Armand Point : de l'orientalisme au symbolisme 1861-1932*, Paris, B. Giovanangeli, 2010, p. 52-53.

1781. Jean-E. Schmitt, « Choses d'Art : Chez Le Barc de Boutteville », *op. cit.*

1782. *Ibid.*

décoré d'émaux cloisonnés, le peintre inscrit, dans une composition en corolle, une sainte au visage impassible, proche des figures de l'art byzantin, entourée de trois adolescents tout aussi immobiles. Jean-E. Schmitt salue l'archaïsme médiéval de cette gouache proche de l'icône ou du vitrail tout en éludant son inscription dans une volonté de renouvellement de l'art sacré pourtant caractéristique des œuvres de cet exposant de la Rose+Croix. C'est justement par cette naïveté et cette simplicité formelle que le peintre entend participer au renouveau de la foi.

Dressant, lors du Salon de la Société nationale des beaux-arts, un bilan de l'art des années 1890, et plus particulièrement du traitement de la figure humaine, Jean-E. Schmitt insiste sur la disparition de la forme : « Quiconque cherchait une joie, une émotion dans la vue des tableaux modernes se heurtait à la brutale outrecuidance des polychromies ou se noyait dans la tristesse malade des images informes »¹⁷⁸³. Il attire l'attention de son lecteur sur la responsabilité des impressionnistes et de Pierre Puvis de Chavannes, comme modèle des symbolistes, tout en annonçant une réaction :

« Une espèce de sanction commence par le discrédit où l'on voit descendre l'impressionnisme et le symbolisme, et par le besoin de beauté formelle, réelle, matérielle qui prend à la même heure les artistes et le public éclairé. L'éclat d'un effet et le mystère d'une grisaille amorphe ne suffisent plus à personne. On veut des faces humaines incontestables, de la beauté directement sensible, des volumes, des corps où l'œil puisse appuyer son regard ; l'esprit se refuse à servir de truchement entre des intentions à peine exprimées et les sens que rien de sensible ne sollicite »¹⁷⁸⁴.

Si les critiques reprochaient aux impressionnistes, dans les années 1870, l'abandon de la perspective et l'usage de couleurs criardes, les comparant à des enfants et à des artisans¹⁷⁸⁵, Jean-E. Schmitt constate, dans les années 1890, une intensification des caractéristiques primitivistes chez leurs successeurs. Ces dernières gagnent la figure humaine et la malmène à travers une simplification radicale des formes qui paraît, au moment des explosions anarchistes, particulièrement dangereuse.

4 Les droites et l'avant-garde artistique au moment de l'affaire Dreyfus et de la montée du nationalisme 1894-1905

4.1 L'affaire Dreyfus à travers la critique d'art

L'engagement des artistes dans l'affaire Dreyfus ayant été étudié avec précision par Bertrand Tillier¹⁷⁸⁶, il s'agira ici d'analyser la perception par les critiques des organes de la droite et du centre des artistes qu'ils considèrent comme d'avant-garde au cours de l'Affaire

1783. Jean-E. Schmitt, « Le Salon du Champ de Mars : La Figure », *Le Siècle*, 24 avril 1897, p. 2.

1784. *Ibid.*

1785. Voir *infra* Le primitivisme des œuvres impressionnistes (p. 158).

1786. Bertrand Tillier, *Les Artistes et l'affaire Dreyfus 1898-1908*, Paris, Champ Vallon, 2009.

et dans les années suivantes qui voient le développement du nationalisme. L’Affaire¹⁷⁸⁷ éclate lorsque paraît le 13 janvier 1898 dans *L’Aurore* la lettre ouverte d’Émile Zola au président de la République, intitulée « J’accuse...! ». À la suite de l’acquittement, le 11 janvier 1898, du commandant Walsin Esterhazy, identifié comme le véritable coupable, le romancier accuse le ministre de la guerre ainsi que l’état-major d’avoir masqué la vérité et réclame la révision du procès d’Alfred Dreyfus¹⁷⁸⁸. Cette prise de position d’un artiste, mettant son art au service d’une cause morale et politique, et sa condamnation le 23 février 1898, impressionne et scandalise l’opinion publique suscitant la réaction de nombreux acteurs du paysage artistique. Il est alors intéressant d’observer comment cette affaire conditionne la réception critique d’œuvres d’art à travers la presse dont Thomas Bouchet souligne, dans sa contribution à *La Civilisation du journal*, le rôle dans la structuration des camps en présence¹⁷⁸⁹.

4.1.1 Le symbolisme pendant l’affaire Dreyfus

À partir de 1898, l’Affaire envahit les colonnes des journaux et s’immisce jusque dans les articles artistiques des quotidiens politiques. Le critique du *Gaulois*, Jean Rameau, présente en effet Joséphin Péladan comme le représentant des symbolistes participant de l’atmosphère de folie qui gagne Paris depuis le début de l’Affaire :

« Un individu inquiète-t-il son entourage par ses gestes désordonnés, ses regards haineux, ses paroles incohérentes? Fait-il des vers symbolistes sans le savoir ou se prend-il tout à coup pour M. Poincaré, le Sar Péladan, le Moutardier du Pape? Vite, on enlève ce fou à son milieu habituel, on l’envoie dans une maison de retraite, à la campagne autant que possible, on l’empêche de voir les personnes et les choses près desquelles il vivait, on cesse de lui dire où en est l’affaire Dreyfus. Séparez-nous, ô docteurs. Envoyez à la campagne les dix mille agités qui mènent présentement toutes choses dans notre pays, celles de la politique comme celles de l’art »¹⁷⁹⁰.

Dans cet article, l’ancien ministre de l’instruction publique et des beaux-arts¹⁷⁹¹, Raymond Poincaré, qui prend la parole à la Chambre des députés en 1898 pour dénoncer les actions du ministère des Armées dans le cadre de l’affaire Dreyfus¹⁷⁹², ainsi que l’organisateur des salons de la Rose†Croix, deviennent à la fois des victimes et des symptômes de

1787. Le 22 décembre 1894, l’officier d’état-major alsacien et juif Alfred Dreyfus est condamné, dégradé le 5 janvier 1895, puis déporté pour avoir divulgué des informations concernant l’artillerie française à l’Allemagne.

1788. *Histoire des droites en France : politique, op. cit.*, p. 205-207.

1789. *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle, op. cit.*, p. 1351.

1790. Jean Rameau, « La Vie artificielle », *Le Gaulois*, 5 août 1898, p. 1.

1791. Raymond Poincaré est ministre de l’instruction publique et des beaux-arts dans le gouvernement de Léon Bourgeois du 1^{er} novembre 1895 au 23 avril 1896.

1792. Jean Jolly, *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1889 à 1940, op. cit.*, p. 2716-2717.

l'état d'excitation qui domine Paris et que cette affaire entretient. Le critique de l'organe monarchiste dénonce cette crise à laquelle les écrivains et artistes ont contraint les responsables politiques de prendre part¹⁷⁹³, comme une spécificité intellectuelle et parisienne :

« Le ciel, limpide ailleurs, est sale dans cette direction, sale de toutes les fumées et de toutes les poussières qui s'y envolent, et sale aussi peut-être de toutes les respirations humaines qui s'y accumulent. [...] Oui, tous neurasthéniques, tous sujets à d'imaginaires malaises, tous fébriles et angoissés [...] voilà ce que deviennent peu à peu les plus intelligents des Français, ceux qui donnent le ton à leur pays et que l'Europe observe avec une stupéfaction croissante. Paris n'est plus dans Paris, il est tout à la Salpêtrière »¹⁷⁹⁴.

Face à cette affaire publique, traitée comme un accès de folie touchant la capitale, le remède préconisé par le poète gascon est le retour à la terre, à sa terre natale des Landes :

« J'ai quitté la ville frénétique dont M. Zola rythme le pouls depuis trop longtemps, et je suis venu revoir la terre natale [...] et je vous jure que la Dreyfusite noire qui tourmente la moitié des Parisiens n'a pas fait de victimes dans ce pays. Ils ne soupçonnent pas cette maladie nouvelle, les braves Landais qui vont pieds nus, avec la lenteur de leurs bœufs solennels. Dreyfus, Zola, Esterhazy, du Paty de Clam : qu'est tout cela ? Des conseillers municipaux eux-mêmes croient qu'on leur parle chinois quand on prononce devant eux ces noms bizarres. [...] On s'est figuré à Paris que la France palpait à toutes ces histoires, qu'elle se passionnait pour ce quarteron d'individus qui mettent le boulevard en délire depuis neuf ou dix lunes et on s'aperçoit que la France, la vraie, celle qui travaille et non celle qui bavarde, ne s'intéresse pas plus à ces choses-là qu'aux cabrioles de quelques écureuils sur une pinède »¹⁷⁹⁵.

En opposant la quiétude de la campagne à la frénésie de la ville, le terroir à l'exotisme des noms des acteurs de l'Affaire¹⁷⁹⁶, le travail manuel enfin à l'activité intellectuelle, le critique du *Gaulois* oppose deux France, s'inscrivant parfaitement dans la peur de la décadence caractéristique du nationalisme qui galvanise les sensibilités antirépublicaines des droites. Michel Winock qualifie ce nationalisme d'obsidional, érigé en rempart de la cohésion sociale. Cette dernière est en effet perçue comme mise en péril par la modernité démocratique comme industrielle qui compromet la tradition au profit de la liberté

1793. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, op. cit., p. 162.

1794. Jean Rameau, « La Vie artificielle », op. cit.

1795. *Ibid.*

1796. Officier passionné de graphologie, Armand du Paty de Clam conclut à la similitude entre l'écriture d'Alfred Dreyfus et celle du bordereau.

individuelle¹⁷⁹⁷. Les artistes symbolistes, qu'ils se fassent les défenseurs ou non d'Alfred Dreyfus, sont présentés par Jean Rameau comme ayant abandonné leur « instinct de Français », se coupant de la société pour s'enfermer dans la folie mais prétendant tout de même, à l'instar des intellectuels dreyfusards, « gouverner l'esprit public sur les choses de l'État, au nom de l'intelligence »¹⁷⁹⁸.

Au cœur de l'Affaire, à la suite de l'arrestation du colonel Hubert Henry, pour avoir produit de faux documents accusant Alfred Dreyfus, le 31 août 1898 et de son suicide, Arsène Alexandre affirme la vanité du symbolisme tant littéraire qu'artistique. Rédigeant pour *Le Figaro*, après la mort du poète Stéphane Mallarmé en septembre 1898, un article intitulé « L'Enterrement du Symbolisme », le critique, qui identifie le symbolisme artistique à l'œuvre d'Odilon Redon, Paul Gauguin, Émile Bernard, Charles Filiger et Antoine de la Rochefoucauld, considère de telles excentricités comme inacceptables à un moment aussi troublé :

« N'oublions pas que pendant ces années-là, nous étions en paix, et que l'art se ressent toujours un peu de l'énervement et du désœuvrement d'une paix trop profonde. [...] C'est ce qui fait qu'aujourd'hui, ayant simplement changé de malaise, mais ayant besoin de nous tâter les membres et de nous purger moralement, le symbolisme [...] nous apparaît un peu puéril et avorté »¹⁷⁹⁹.

Alors que l'affaire Dreyfus devient une affaire politique, le gouvernement de concentration républicaine d'Henri Brisson, fragilisé par les démissions des ministres de la Guerre à la suite de la découverte du faux du colonel Hubert Henry, est renversé le 26 octobre 1898¹⁸⁰⁰, le critique réclame pour l'art un retour à la clarté, à la pensée et à la forme, qu'il juge incompatible avec le symbolisme : « Il nous faut plus d'humanité dans la conception et plus de savoir, plus de solidité dans la forme »¹⁸⁰¹. Adoptant une attitude très modérée durant l'Affaire¹⁸⁰², l'organe des progressistes en appelle en effet en art comme en politique à l'apaisement :

« outre qu'il n'est pas bon d'entretenir les divisions, de cultiver les haines, de nourrir dans les cervelles les idées de trahison, les instincts sauvages, les régressions vers la barbarie, nous commettrions un véritable crime contre notre race et contre sa sécurité, sa renommée et ses qualités, si nous perpétuions un état violent qui dénaturerait, avec les sentences du suffrage universel, les

1797. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, *op. cit.*, p. 164.

1798. *Ibid.*, p. 165.

1799. Arsène Alexandre, « L'Enterrement du symbolisme », *op. cit.*

1800. « Hier, au milieu de scènes qui eussent mieux été à leur place dans la cage centrale d'une ménagerie que dans une enceinte pleine de députés, le cabinet Brisson a sombré ». J. Cornely, « La Chute du Ministère », *Le Figaro*, 26 octobre 1898, p. 1.

1801. Arsène Alexandre, « L'Enterrement du symbolisme », *op. cit.*

1802. Proche du camp dreyfusard, la rédaction du *Figaro* doit néanmoins émettre des réserves face aux protestations de ses lecteurs. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 347.

sources de la vie politique et les destinées mêmes de la patrie »¹⁸⁰³.

Les républicains modérés défendent en effet l'armée au nom de la patrie.

4.1.2 L'art au service d'un camp

Dans ce contexte, les critiques constatent les différentes formes d'expression, esthétiques et iconographiques, mises en œuvre par les artistes en guise de proclamation politique. Bertrand Tillier souligne l'importance de l'exposition, de la diffusion et de la réception de ces images, leur conférant leur force¹⁸⁰⁴. Il étudie ainsi la manière dont les artistes appartenant aux deux camps transforment les manifestations artistiques officielles en « tribune esthétique et politique »¹⁸⁰⁵. Les critiques des organes politiques évaluent l'efficacité de ces œuvres d'art engagées. Salonnier du *Siècle* Jean Raynal aborde l'affaire Dreyfus à travers les œuvres exposées aux Salons de 1899 : « J'ai écrit déjà deux articles sur les Salons, – et je n'ai point encore parlé de l'« Affaire ». Pour un rédacteur du *Siècle*, l'effort, avouez-le, était méritoire. Ma patience est à bout, et je m'empresse de constater l'apparition d'une nouvelle branche de l'art contemporain : il y a un art dreyfusard »¹⁸⁰⁶. Critique d'art d'un organe dreyfusard moins d'un mois avant le rendu, le 3 juin, de l'arrêt de la Cour de cassation innocentant définitivement Alfred Dreyfus, Jean Raynal passe en revue les œuvres au service de son camp. Il s'arrête devant *Le Militarisme* (Figure 132, p. 544), de l'artiste danois installé à Paris Niels Hansen Jacobsen, incarné par un personnage monumental en plâtre aux formes dures et anguleuses, une croix lui barrant la poitrine, et au visage menaçant qui s'élève au dessus d'une pyramide de crânes¹⁸⁰⁷. En dépit des louables intentions de l'artiste, le critique déplore la laideur de cet « étrange magot tout bardé de fer »¹⁸⁰⁸ qui lui paraît nuire à son message. Il salue en revanche le mouvement de l'allégorie plus classique d'Étienne Captier intitulée *La Force hypocrite opprimant la Justice*¹⁸⁰⁹.

C'est la finesse d'esprit et l'habileté technique de Jean-Louis Forain qui sont évoquées par Jules Lermina¹⁸¹⁰, sous le pseudonyme de Un Parisien, dans *Le Radical*, comme garantes du succès de son message antidreyfusard : « Nul ne s'entendit plus habilement à surexciter contre Israël la haine odieuse et aveugle, à perpétuer les calomnies de trahison, les inventions de syndicat. Nul tortionnaire ne fut plus inventif en raffinements féroces, ne se montra plus expert en œuvres de gibet, d'estrapade et de chevalet »¹⁸¹¹. Dans ces dessins, devenus pour le chroniqueur du journal dreyfusard de véritables instruments de

1803. J. Cornely, « La Condamnation », *Le Figaro*, 24 février 1898, p. 1.

1804. Bertrand Tillier, *Les Artistes et l'affaire Dreyfus 1898-1908, op. cit.*, p. 271-289.

1805. *Ibid.*, p. 279-280.

1806. Jean Raynal, « Les Salons : L'« Affaire » », *Le Siècle*, 9 mai 1899, p. 1-2.

1807. La sculpture est sous-titrée : « Féroce, cuirassé, le Militarisme se dresse, insouciant de la vie humaine, et passe outre à tout sentiment ».

1808. Jean Raynal, « Les Salons : L'« Affaire » », *op. cit.*

1809. Cette sculpture n'a pas été identifiée

1810. Voir dictionnaire (annexe B, p. 628).

1811. Un Parisien, « Bavardage », *Le Radical*, 17 mai 1899, p. 1.

supplices¹⁸¹², l'artiste est présenté comme talentueux au point d'avoir, au cours de cette affaire, par ses créations, agi de manière tout aussi condamnable que les journalistes, ligueurs et membres de l'état-major : « il fut avec Drumont, avec Henry, avec du Paty un des plus malfaisants persécuteurs de cet homme... qui peut-être n'a commis d'autre crime que de n'avoir pas de veine ! »¹⁸¹³ Dans son « Allégorie » publiée le 23 juillet 1898 dans l'hebdomadaire *Psst... !* (Figure 133, p. 545), il entretient par exemple l'idée d'une collusion entre les intellectuels, les juifs et l'Allemagne par la représentation d'un soldat allemand retirant à un juif son masque à l'effigie d'Émile Zola. Ces satires rejoignent ainsi les écrits antisémites d'Édouard Drumont¹⁸¹⁴, les conclusions accablantes d'Armand Paty de Clam et le faux d'Hubert Henry et participent à la condamnation d'un innocent, les œuvres d'art se montrant tout aussi efficaces et redoutables que des éléments à charges.

4.1.3 Le *Balzac* de Rodin : une polémique artistique devenue une lutte politique

Le pouvoir d'interférence de l'affaire Dreyfus dans la réception critique d'œuvres d'art a déjà fait l'objet d'études à travers le scandale du *Balzac* d'Auguste Rodin. Frédérique Leseur dans un article du catalogue de l'exposition consacrée à l'œuvre à l'occasion de son centenaire¹⁸¹⁵ ainsi que Bertrand Tillier¹⁸¹⁶ ont en effet étudié la manière dont l'affaire Dreyfus a influencé la réception de la sculpture d'Honoré de Balzac par Auguste Rodin en mai 1898. Bertrand Tillier remarque qu'un tel scandale artistique ne constitue pas seulement une conséquence de l'Affaire mais participe de sa construction médiatique et culturelle¹⁸¹⁷. Il s'agit ainsi de compléter modestement ces recherches à partir des articles de presse de notre corpus, en se cantonnant à l'étude de la réception de ce scandale dans les premiers jours du mois de mai, au moment des élections législatives.

Le scandale éclate deux mois après la condamnation d'Émile Zola, à la veille des élections législatives de mai 1898 lorsqu'Auguste Rodin expose au Salon de la Société nationale des beaux-arts le modèle en plâtre de la statue d'Honoré de Balzac (Figure 134, p. 545) dont la Société des gens de lettres, alors présidée par Émile Zola, lui avait confié l'exécution en juillet 1891. Son comité refuse la sculpture et interdit à Auguste Rodin de couler le plâtre en bronze. Bertrand Tillier constate que les commentaires virulents que suscite l'œuvre rappellent ceux utilisés par les antidreyfusards afin de discréditer leurs adversaires. En effet, Gaston Méry, homme de confiance d'Édouard Drumont, associe, dans les colonnes de *La Libre parole*, la représentation provocante de l'écrivain, drapé dans son manteau qui altère les lignes de son corps, au texte subversif de la lettre d'Émile

1812. « Voici tantôt dix-huit mois que cet homme d'esprit et de crayon faciles torture, déchiquète, tenaille et supplicie Dreyfus et les juifs : nul n'a mieux su raviver une blessure, déchirer les chairs, y verser de l'huile bouillante ou du plomb fondu ». Un Parisien, « Bavardage », *op. cit.*

1813. *Ibid.*

1814. Voir dictionnaire (annexe B, p. 594).

1815. Frédérique Leseur, « Affaire Balzac, affaire Dreyfus : une campagne de presse », *1898 : Le « Balzac » de Rodin*, Paris, Musée Rodin, 1998, p. 169–180.

1816. Bertrand Tillier, *Les Artistes et l'affaire Dreyfus 1898-1908*, *op. cit.*, p. 61-75.

1817. *Ibid.*, p. 61.

Zola :

« Il a préféré commettre le monstre informe qu'il a envoyé au Salon, et, fort de l'appui des Intellectuels, tenter de nous imposer cette œuvre ridicule de son dépit en faisant, devant les tribunaux, le procès de la Société des Gens de lettres, comme Zola tenta de faire celui de l'État-Major.

À son aise, car on rira. Zola, essayant de nous poser le lapin de l'innocence de Dreyfus, c'était plutôt navrant ; mais Rodin s'efforçant de nous prouver le génie de Rodin, ça ne pourra point manquer d'agrément... »¹⁸¹⁸

Le critique ne met pas seulement en cause Auguste Rodin mais également ses soutiens. Les historiens notent que les intellectuels sont l'articulation essentielle entre les deux affaires. Les milieux conservateurs perçoivent leur union autour du sculpteur comme une nouvelle attaque menée contre l'ordre social :

« Les Intellectuels étaient dans le marasme : depuis quelque temps on les oubliait ! Les voici redevenus guillerets. Ils viennent de trouver le moyen d'attirer de nouveau l'attention sur eux. À propos de la statue de Balzac, ils manifestent sur le nom de Rodin comme ils ont manifesté naguère sur le nom de Zola. Pour avoir écrit la lettre odieuse « J'accuse », Zola était un héros. Pour avoir exécuté l'œuvre ridicule actuellement exposée dans la Galerie des Machines, Rodin est un génie »¹⁸¹⁹.

Ce sont les mêmes facteurs de menace à la cohésion du corps social contre lesquels l'organe antisémite lutte au moment des élections législatives :

« à côté de ces partis-là, il en est deux autres, deux partis qui, à proprement parler, n'en forment qu'un seul, et qui, eux, ont remporté dimanche un triomphe éclatant. C'est le parti nationaliste et le parti antisémite.

Leur succès à l'un et à l'autre est fait d'abord de l'écrasement des traîtres, des internationalistes ; des sans-patrie, et ensuite de leurs victoires personnelles »¹⁸²⁰.

Bertrand Tillier étudie le relais des solidarités qui se met en place dès le 10 mai autour du critique belge André Fontainas et remarque parmi les soutiens des personnalités s'étant déjà engagées auprès d'Émile Zola et Alfred Dreyfus telles Georges Clemenceau, Émile Gallé, Félix Vallotton, Maximilien Luce, Paul Signac, Aristide Maillol, Claude Monet ou encore Gustave Geffroy¹⁸²¹. Gaston Méry identifie cependant les soutiens d'Auguste

1818. Gaston Méry, « Rodin et les intellectuels », *La Libre parole*, 3 mai 1898, p. 1.

1819. *Ibid.*

1820. Ad. Papillaud, « Après la bataille », *La Libre parole*, 10 mai 1898, p. 1.

1821. Bertrand Tillier, *Les Artistes et l'affaire Dreyfus 1898-1908, op. cit.*, p. 63-64.

Rodin comme appartenant au camp dreyfusard avant l'ouverture de la souscription destinée à réunir l'argent nécessaire à l'achat de la sculpture. Il semble ainsi que la presse conservatrice place naturellement les artistes jugés d'avant-garde dans le camp dreyfusard. L'écrivain Jean Rameau, membre du comité de la Société des gens de lettres, rassemble, dans les colonnes du *Gaulois*, l'avant-garde artistique, littéraire et musicale autour d'Émile Zola comme mettant en danger l'unité du pays par ses créations :

« Tous les mécontents, tous les révolutionnaires, tous ceux qui redoutent le grand ratage final, se sont groupés naturellement, autour de lui. Et il y a un fait bien caractéristique à ce propos, c'est que la plupart des anarchistes de l'art qui font escorte à Rodin se sont retrouvés naguère autour de M. Zola. [...] On aurait tort de croire que le cas de M. Rodin s'observe seulement dans le domaine de la sculpture. Les peintres aussi ont leurs Rodins. Les compositeurs n'en sont pas dépourvus. Dans la littérature, ils foisonnent. Depuis quelque temps, la mode est à toutes les extravagances et le public fait fête à toutes les horreurs »¹⁸²².

Bertrand Tillier constate qu'une telle assimilation permet aux antidreyfusards de brandir le spectre de la décadence qu'encourageraient les dreyfusards et dont le *Balzac* d'Auguste Rodin deviendrait l'expression¹⁸²³. Le critique de l'organe monarchiste présente, en effet, « ces goîtres, [dans] ces excroissances, [dans] ces déformations hystériques »¹⁸²⁴ comme caractéristiques d'un art dans lequel la forme est pervertie à l'instar de la société :

« Que M. Rodin soit béni ! Il va hâter l'heure de la délivrance. Et nous lui devons une fière chandelle, en somme, si sa dernière œuvre fait pousser le holà aux honnêtes gens de notre pays, s'il encourage la foule à se retourner vers la véritable sculpture, vers la véritable littérature, vers l'Art immortel et superbe qui apporte aux hommes un reflet de Dieu, au lieu de l'art de ces derniers temps, qui ne leur a guère apporté qu'une odeur de bête »¹⁸²⁵.

Frédérique Leseur constate le soin que les partisans de la sculpture prennent pour ne pas associer les deux affaires¹⁸²⁶. Il est alors intéressant de lire, dans les colonnes d'un organe radical, dreyfusard¹⁸²⁷ et soutenant le *Balzac* d'Auguste Rodin, l'assimilation de

1822. Jean Rameau, « La Victoire de M. Rodin », *Le Gaulois*, 3 mai 1898, p. 1.

1823. Bertrand Tillier, *Les Artistes et l'affaire Dreyfus 1898-1908*, *op. cit.*, p. 65.

1824. Jean Rameau, « La Victoire de M. Rodin », *op. cit.*

1825. *Ibid.*

1826. Frédérique Leseur, « Affaire Balzac, affaire Dreyfus : une campagne de presse », *op. cit.*, p. 174.

1827. « On lira plus loin la lettre admirable – M. Méline dit abominable, mais cela tient à une différence de point de vue – que M. Émile Zola a adressé au président de la République pour lui dénoncer ce qu'il appelle une iniquité monstrueuse. [...] il est impossible, à tout être dont l'intelligence et la conscience sont tant soi peu cultivées, de ne pas être remué jusqu'au fond du cœur par ces pages débordantes de conviction, brûlantes de la plus noble, de la plus généreuse indignation ». Sigismond Lacroix, « Noir clair », *Le Radical*, 15 janvier 1898, p. 1.

ce scandale à une autre affaire, la crise boulangiste :

« On est aussi divisé là qu'entre boulangistes et républicains [...]. C'est idiot, c'est honteux, clament les uns. C'est très beau, affirment les autres.

Dans le premier camp, celui de l'horreur, tout ce qui de près ou de loin tient à l'ordre établi, aux règles immuables, à l'art poncif, à l'uniforme et à la hiérarchie. Dans l'autre, celui de l'administration, tout ce qui vit, tout ce qui aspire au progrès, tout ce qui est, pour employer le mot consacré, intellectuel »¹⁸²⁸.

Entre ces deux camps, le choix du chroniqueur de l'organe antiboulangiste¹⁸²⁹ se lit aisément. Préférant inscrire le scandale dans une crise plus lointaine, qui a fédéré le camp républicain, il oppose les détracteurs d'Auguste Rodin, partisans de l'art académique qui, réactionnaires, rêvent du retour à une société traditionnelle, à l'instar des antidreyfusards, aux partisans de l'avant-garde artistique qui, républicains, prônent le progrès artistique comme social et politique, à l'instar des dreyfusards. Le chroniqueur salue ainsi la justesse de l'œuvre d'Auguste Rodin et son caractère exceptionnel :

« Non, ce n'est pas la statue ordinaire, faisant des effets de cuisses ou de lombes.

C'est la réalisation d'un état d'intelligence fixé à jamais dans la pierre. [...] C'est l'auteur de la *Comédie humaine*, un concept à la fois réel et idéalisé de l'effort cérébral.

Ce n'est pas un homme de lettres, ni même un membre du comité de la Société : c'est un être exceptionnellement intelligent dont toute la vitalité s'est logée dans ce regard profond et fatidique : il y a là une formule d'art révolutionnaire absolument nouvelle et énergiquement belle »¹⁸³⁰.

Cet article s'inscrit parfaitement dans ligne éditoriale du *Radical* qui, au moment des élections législatives, s'affirme partisane du progrès contre la réaction :

« Ce coup d'œil d'ensemble jeté sur le résultat de la journée donnera satisfaction et confiance aux républicains sincères, progressistes, radicaux et socialistes qui peuvent espérer, si leurs députés s'inspirent des sentiments manifestés hier par la France entière, voir la prochaine législature accomplir, dans l'ordre politique et économique, les réformes depuis si longtemps attendues par la démocratie »¹⁸³¹.

1828. Un Parisien, « Bavardage », *Le Radical*, 5 mai 1898, p. 1.

1829. « En 1889, citoyens, nous ne votions pas pour tel ou tel programme, pour tel ou tel candidat. Il s'agissait de défendre la République contre la coalition royaliste, bonapartiste et boulangiste ». Tony Revillon, « Aux électeurs », *Le Radical*, 20 août 1893, p. 1.

1830. Un Parisien, « Bavardage », *op. cit.*

1831. *Le Radical*, « Le Résultat d'hier », *Le Radical*, 10 mai 1898, p. 1.

4.1.4 Art et antisémitisme

Michel Winock décrit le nationalisme qui se structure au moment de l'affaire Dreyfus comme un nationalisme d'exclusive, se définissant par ses phobies du parlementarisme, de l'étranger, du juif capable de trahir la France. L'antisémitisme devient un système d'explication universelle permettant d'identifier les sources de la décadence du pays. Dans les organes nationalistes, il transparaît jusque dans la critique d'art. En effet, la rédaction de l'organe de la Ligue Nationale Antisémitique de France signale sa haine des juifs jusque dans la rubrique nécrologique qu'elle consacre au marchand des nabis et néo-impressionnistes, Louis-Léon Le Barc de Boutteville, en octobre 1897 : « C'était un des rares marchands de tableaux de Paris qui ne fût pas juif, soit de naissance, soit d'âme. Quel meilleur éloge faire de lui ? »¹⁸³² Cette chronique qui illustre l'importance accordée par les journalistes de *La Libre Parole* à la religion des artistes, frappés de suspicion, mais également de leurs marchands fait écho aux premiers-Paris de son directeur au moment de l'acquittement de Walsin Esterhazy et montre l'unité de ton du quotidien dans son traitement de l'actualité politique comme artistique :

« Le dégoût qu'inspirent les moyens employés par le Syndicat a fait le reste et assuré les sympathies de tous à l'homme que la Juiverie avait choisie comme victime expiatoire.

Il en est des scandales juifs comme de ces breuvages qui ne dégagent qu'à la longue leurs vapeurs de malsaine ivresse. Il a fallu un certain temps pour apercevoir tout ce qu'il y avait de putride, de vénéneux et d'infâme dans ce Syndicat de Juifs et d'Allemands »¹⁸³³.

Cet antisémitisme ne disparaît cependant pas avec la fin de l'Affaire marquée par la grâce d'Alfred Dreyfus par le Président de la République. Il continue à émailler la critique d'art de la presse nationaliste comme catholique. Ainsi, dans les premières années du XX^{ème} siècle, des références à l'affaire Dreyfus ponctuent toujours les salons de *La Croix*¹⁸³⁴. Décrivant les marines exposées aux Salons de 1903, et s'insurgeant contre l'emploi systématique du bleu afin de peindre la Méditerranée, Diégo compare l'usage caricatural de cette couleur à « la courbure des nez juifs dans les dessins antisémites »¹⁸³⁵. Une telle allusion n'éclaire guère les toiles exposées mais donne un aperçu de l'antisémitisme présent dans la société française en ce début de XX^{ème} siècle. Rendant compte du vernissage du Salon de 1905, le critique affirme sa capacité à témoigner de l'opinion publique : « nous l'avons laissé entrevoir, les commentaires artistiques sont relativement

1832. Passavant, « Echos », *La Libre parole*, 13 octobre 1897, p. 3.

1833. Edouard Drumont, « L'Acquittement », *La Libre parole*, 12 janvier 1898, p. 1.

1834. Lancée en 1880 par le fondateur des Assomptionnistes, le père Emmanuel d'Alzon, *La Croix* devient quotidienne, en juin 1883. Très conservatrice, sa rédaction dénonce la décadence de la France et adopte une ligne violemment antidreyfusarde et antisémite. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, op. cit., p. 334.

1835. Diégo, « La Mer au Salon », *La Croix*, 17 mai 1903, p. 3.

rares. On cause dans le Salon (avec majuscule) comme s'il était un salon (sans majuscule) »¹⁸³⁶. Sous le couvert de relater les conversations échangées devant les œuvres et surprises au cours de sa visite, le critique de *La Croix* propose un aperçu choisi et en accord avec la ligne éditoriale du quotidien : « Ça et là, un enfant apparaî, pauvre petit gosse traîné là par ses parents, et qui ne s'amuse guère. Certains tableaux pourtant le mettent en arrêt : « Maman ! maman ! il y a des soldats ! » – Oh ! l'affreux instinct militariste ! comme diraient nos bons dreyfusards »¹⁸³⁷. À travers la voix de l'enfant, comme un instinct naturel réprimé par des parents dreyfusards, le critique exprime son amour de l'armée qui, comme l'Église, reste un bastion de l'autorité et de l'ordre, facteurs de cohésion sociale¹⁸³⁸.

4.2 L'avant-garde dreyfusarde à l'œuvre contre la patrie

4.2.1 Zola et les impressionnistes

Dans la presse antidreyfusarde, l'intellectuel et l'artiste d'avant-garde personnifient l'anti-France qui, se coupant de ses racines, met à mal l'unité du pays. La figure d'Émile Zola cristallise alors les haines nationalistes, entraînant avec lui les artistes dont il s'est fait le soutien des années auparavant.

À la suite de la publication de « J'accuse... ! », l'intégralité de l'œuvre de l'écrivain fait à nouveau l'objet de violentes attaques de la part de la presse conservatrice. À l'instar des critiques légitimistes commentant en 1877 la parution de *l'Assommoir*¹⁸³⁹, la presse antidreyfusarde accuse le romancier de trahir les intérêts nationaux. Sa lettre ouverte est ainsi présentée par Jean Rameau comme s'inscrivant dans la continuité de ses romans qui dégradent l'image de la France aux yeux de l'étranger :

« Après la guerre, quand son génie nous fut révélé, nous n'étions vaincus que physiquement. Nos corps étaient exténués, mais nos âmes restaient hautes. Le romantisme nous avait laissé quelques bonnes illusions. Le naturalisme n'était pas inventé. Les étrangers pouvaient se faire une idée de ce que nous étions en lisant les récits de Georges Sand [sic] ; ils n'avaient pas encore les *Rougon-Macquart* pour leur délectation et leur joie. Ils nous plaignaient, ils ne nous méprisaient pas outre mesure. M. Zola est-il bien sûr qu'il en soit de même aujourd'hui ? »¹⁸⁴⁰

Présentés comme l'expression littéraire de la démocratie par les monarchistes depuis les débuts de la Troisième République, les romans naturalistes d'Émile Zola sont considérés comme particulièrement dangereux par le critique du *Gaulois* car ils renvoient l'image d'une France dépourvue d'idéal :

1836. Diégo, « Ce qu'on entend au Salon », *La Croix*, 3 mai 1905, p. 1–2.

1837. *Ibid.*

1838. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, *op. cit.*, p. 166.

1839. Voir *infra* La littérature naturaliste : « une littérature de vidangeur » (p. 31).

1840. Jean Rameau, « Les Victoires de M. Zola », *Le Gaulois*, 14 février 1898, p. 1.

« comme on leur a raconté que M. Zola était un réaliste, un observateur scrupuleux, le champion national de la vérité en marche, les étrangers se figurent que toutes les horreurs dont il a bourré ses contes se passent couramment chez nous, et qu'il n'y a plus de vertu, d'honnêteté, d'idéal en France, puisqu'on en trouve si peu dans les ouvrages qui ont la prétention de nous dépeindre »¹⁸⁴¹.

En effet, commentant la parution de sa lettre ouverte au Président de la République, le rédacteur politique du *Gaulois* et député du Calvados Jules Delafosse lit dans cet acte la disparition d'une conception organique de la société, au profit d'un individualisme encouragé par la morale issue des Droits de l'homme :

« Notre troisième république, qui a tout juste l'idéal et la majesté d'un lavoir de blanchisseuses, ne saurait élever ni son esprit ni son cœur jusqu'à ce culte farouche de la patrie et de l'État. Il y avait autrefois une autorité redoutable qui commandait, et un peuple respectueux ou terrifié qui s'inclinait sous sa loi. C'était le régime de la tyrannie, que nous avons si heureusement remplacé par le gouvernement parlementaire. C'est pourquoi le progrès des mœurs et le débridement des idées nous ont conduits à tout discuter »¹⁸⁴².

Jean Rameau établit un lien entre l'origine italienne d'Émile Zola et la structure de ses romans, faisant une large place à la description naturaliste comme résultat de l'observation et instrument d'expérimentation, qui, selon lui, ne relève en rien de l'esthétique française : « S'il est Français d'origine, son cerveau ne l'est sûrement pas. Il y a dans toutes ses œuvres une lourdeur, un défaut de mesure, qui trahissent un étranger bien mieux que les quatre lettres de son nom. Il n'a jamais su composer un récit »¹⁸⁴³. Son absence d'instinct français expliquerait sa dénonciation de l'armée, véritable crime envers la nation :

« Estimez-vous, avec M. Zola, que les officiers membres du conseil de guerre sont des scélérats et des coquins capables d'un tel crime ? À ce prix, on peut demander la révision du procès. Mais alors il faut sacrifier à Dreyfus l'honneur de l'armée [...]. Je ne crois pas qu'il se rencontre un Français de bon aloi, de sang français et de conscience française pour accepter jamais un pareil marché »¹⁸⁴⁴.

Cet article de Jean Rameau jette le discrédit sur la prise de position du romancier et sonne comme une mise en garde contre l'avenir réservé à la société française si par malheur elle venait, comme l'art¹⁸⁴⁵, à subir son influence délétère : « Les batailles de M. Zola

1841. Jean Rameau, « Les Victoires de M. Zola », *op. cit.*

1842. Jules Delafosse, « Ce qu'il faut croire », *Le Gaulois*, 17 janvier 1898, p. 1.

1843. Jean Rameau, « Les Victoires de M. Zola », *op. cit.*

1844. Jules Delafosse, « Ce qu'il faut croire », *op. cit.*

1845. « comme il avait du succès tout de même, grâce aux épices dont il saupoudrait ses pages, nos jeunes

n'ont pas seulement été désastreuses pour la morale, elles l'ont été pour notre littérature, pour notre art, pour tout ce qui constituait la dernière grandeur de notre pays »¹⁸⁴⁶. Présenté par le critique comme responsable de l'émergence du symbolisme par réaction au naturalisme, lui est imputée la disparition de la forme littéraire traditionnelle. Selon Jean Rameau, l'influence délétère d'Émile Zola s'étend au monde des beaux-arts :

« M. Zola n'a malheureusement pas été que romancier, il a été critique aussi et a dit leur fait aux artistes comme aux écrivains. [...] C'est dans nos expositions de peinture et de sculpture qu'on peut voir surtout les effets de cette autre victoire, dans ces salons invraisemblables où les sous-Manet et les sous-Rodin étouffent peu à peu les artistes de talent et de probité qui travaillent encore »¹⁸⁴⁷.

Le critique condamne la participation d'Émile Zola à l'essor des impressionnistes et de leurs successeurs qui mettent en danger à leur tour l'art français, à la manière des anarchistes qui quelques années auparavant menaçaient de leurs bombes la société française : « Avec son tempérament de révolutionnaire, il a pu grouper derrière lui la plupart des mécontents de son époque – vous savez qu'il y en a quelques-uns – et sous sa bannière, on est parti intrépidement pour dynamiter les vieilles gloires comme de simples immeubles à cinq étages »¹⁸⁴⁸. À travers le parallèle entre disparition de la forme artistique traditionnelle et destruction de la société, le critique dénonce l'avant-garde réunie autour d'Émile Zola : « Sans doute il y a là, dans ce mouvement rétrograde qui nous emporte actuellement, dans ce retour vers la barbarie artistique et sociale, plus que l'impulsion donnée par un seul homme, quelque puissant, quelque obéi qu'il ait été »¹⁸⁴⁹. La lecture des articles parus au moment des obsèques de l'écrivain, décédé le 29 septembre 1902, confirme son inclusion, par la presse de droite, dans un mouvement d'avant-garde artistique et politique international : « Le cortège était formé surtout de groupes d'internationalistes, de prétendus intellectuels, de francs-maçons et de tout l'état-major dreyfusard »¹⁸⁵⁰. Le journaliste du *Drapeau*¹⁸⁵¹ poursuit en qualifiant le romancier « d'un des pires ennemis de la patrie »¹⁸⁵². Par leur proximité avec Émile Zola les impressionnistes¹⁸⁵³ se trouvent

auteurs se sont imaginés que l'art de la composition avait fait son temps ils n'ont pas plus composé que lui, ils ont créé l'esthétique nouvelle du va-comme-je-te-pousse et de là tant d'œuvres incohérentes, vides, amorphes ». Jean Rameau, « Les Victoires de M. Zola », *op. cit.*

1846. *Ibid.*

1847. *Ibid.*

1848. *Ibid.*

1849. *Ibid.*

1850. Anonyme, « Les Obsèques de Zola », *Le Drapeau*, 11 octobre 1902, p. 2.

1851. Organe de la Ligue des Patriotes de Paul Déroulède, *Le Drapeau* est créé en 1882. En octobre 1901 il devient *Le Drapeau républicain plébiscitaire*. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 341.

1852. Anonyme, « Les Obsèques de Zola », *op. cit.*

1853. À la mort d'Émile Zola, Arsène Alexandre rappelle son rôle dans la défense de l'avant-garde artistique : « Il avait beaucoup fréquenté les cénacles artistiques d'alors, j'entends ceux que formaient les artistes dits « d'avant-garde ». Il se rendait notamment au café Guerbois, d'historique mémoire, et y rencontrait Manet, Cézanne, Renoir, d'autres encore. [...] Dans le « Salon de 1866 » Zola défendait aussi

ainsi mêlés au camp dreyfusard.

4.2.2 L'Action française et l'Art nouveau

Quelques années plus tard, c'est l'Art nouveau qui, triomphant lors de l'exposition universelle de 1900, est identifié, à la faveur d'un article de l'organe de la ligue d'Action française paru en juin 1901, comme un art dreyfusard :

« l'empoisonnement de la Patrie a été complet. Toutes les fonctions de l'organisme ont été atteintes l'une après l'autre selon leur degré d'importance. Tous nos efforts doivent tendre à réinstaurer dans une saine diathèse la Foi, l'Armée, la Justice, etc. Ne perdons pas de vue le fameux Art nouveau. Il est un des accidents tertiaires du Dreyfusisme »¹⁸⁵⁴.

Fondé au cœur de l'affaire Dreyfus, en avril 1898, par Henri Vaugois et Maurice Pujo, déçus par la République parlementaire, le Comité d'Action française est rejoint en 1899 par Charles Maurras qui en devient le doctrinaire et l'oriente vers le nationalisme intégral et monarchiste¹⁸⁵⁵. Le bulletin bimensuel du comité lancé en juillet 1899¹⁸⁵⁶ suscite la création du mouvement d'Action française. Dans l'introduction du *Maurrassisme et la culture. L'Action française*, Olivier Dard et Michel Leymarie rappellent l'importance du projet culturel dans le maurrassisme¹⁸⁵⁷. Cette philosophie politique est en effet forgée par un écrivain, proche de Jean Moréas, qui participe au mouvement régionaliste provençal. Il n'est donc guère étonnant de trouver, dans ces colonnes, l'art mêlé à la politique.

Dans un article conforme au maurrassisme, Henry Coulier, qui précise son statut de « Peintre-verrier », constate, lors de l'exposition universelle de 1900, la décadence de l'art français, illustration de la décadence du pays. Il présente la société française comme un corps organique auquel la Révolution de 1789 a porté un premier coup par l'exaltation, avec la démocratie et la Déclaration des droits de l'homme, de l'individualisme politique :

« La grande Révolution est tombée sur la France comme un mal sacré sur un homme plein de vie. [...] Ainsi qu'un être organisé, un peuple ne meurt pas tout entier ; ainsi qu'un animal, il a ses maladies ; ainsi que l'homme, ses

très énergiquement Claude Monet et Pissarro ». Arsène Alexandre, « Emile Zola et les arts », *Le Figaro*, 1^{er} octobre 1902, p. 2-3.

1854. Henry Coulier, « L'Art », *L'Action française*, 1^{er} juin 1901, p. 910-918.

1855. L'antisémitisme occupe une grande place dans la pensée de Charles Maurras, c'est, en effet, l'affaire Dreyfus qui lui révèle de manière éclatante ses ennemis qui entraînent la France dans la décadence, les juifs, les protestants, les métèques et les franc-maçons, et qu'il nomme les « quatre états confédérés ». *Histoire des droites en France : politique, op. cit.*, p. 529-533.

1856. Lancée le 10 juillet 1899 par Maurice Pujo et Henri Vaugois, la revue bimensuelle bénéficie également de la collaboration de Charles Maurras et Léon Daudet. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 323.

1857. Olivier Dard, Michel Leymarie et Neil McWilliam (dir.), *Le Maurrassisme et la culture. L'Action française : Culture, société, politique (III)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 14.

hontes. On vit encore sans dents et sans cheveux, on vit sourd, aveugle et gâteux, on vit déshonoré. Notre gracieuse République vit sans Art »¹⁸⁵⁸.

La vision de la Révolution de l'auteur est proche de celle de Louis Dimier qui considère la Révolution comme introduisant une fracture dans le goût français, remplaçant l'attrait pour la Renaissance italienne et l'art français du XVII^{ème} siècle par la passion pour le Moyen-Âge¹⁸⁵⁹. Célébrant l'art comme l'expression du peuple qui le crée, Henry Coulier conclut qu'il n'est plus d'art possible en République : « L'Art, je le répète, n'est pas un objet de plaisir et de luxe. L'Art est au contraire une chose sacrée comme l'autel, comme le drapeau. Mieux encore et plus fidèlement que la littérature, il reflète la mentalité de son peuple »¹⁸⁶⁰.

L'auteur de l'article, à l'instar du bonapartiste Jules Amigues en 1880¹⁸⁶¹, regrette les nouvelles conditions de la création artistique, déplorant la dissolution des corporations par la loi Le Chapelier de 1791 :

« Dans notre régime exclusivement capitaliste, l'Art, ainsi que la justice et que bien d'autres choses encore, n'est plus qu'une des formes de la Prostitution. Au temps où florissaient les corporations, c'est-à-dire l'ordre et la liberté, la vraie, l'artiste, dans le sens à la fois puéril et misérable qu'il a pris aujourd'hui, n'existait pas. Il n'y avait que des artisans [...]. L'architecte, le sculpteur, le peintre, le verrier n'étaient pas dans leur cité des êtres plus extraordinaires, plus spéciaux que le boulanger, le courroyeur, l'armurier, et leur art passait avec les autres besoins de la vie. L'artisan était un homme libre et non comme aujourd'hui un amuseur, un histrion, un pauvre être de luxe, esclave des pires modes »¹⁸⁶².

Bertrand Tillier note l'appartenance de ce maître verrier au Groupe corporatif des ouvriers de Plaisance, présidé par le sculpteur Jean Baffier, qui fonctionne sur le modèle des guildes d'artisans du Moyen-Âge et qui veut retrouver une sociabilité et un mode de production traditionnel¹⁸⁶³. Henry Coulier se livre ainsi à la condamnation du libéralisme économique dans lequel il voit un asservissement de tous par une oligarchie anonyme qui pervertit les artisans en les mettant en concurrence. À l'instar de Jean Rameau qui condamnait en 1898 l'influence néfaste d'Émile Zola sur l'art, Henry Coulier rend les critiques – et plus particulièrement les critiques républicains tels Gustave Geffroy – complices de la perversion des artisans :

1858. Henry Coulier, « L'Art », *op. cit.*

1859. Michela Passini, « Louis Dimier, l'Action française et la question de l'art national », *Le Maurrasisme et la culture. L'Action française : Culture, société, politique (III)*, *op. cit.*, p. 216

1860. Henry Coulier, « L'Art », *op. cit.*

1861. Voir *infra* L'impressionnisme comme modèle d'une autre organisation de la société : Jules Amigues et la corporation (p. 71).

1862. Henry Coulier, « L'Art », *op. cit.*

1863. Bertrand Tillier, *Les Artistes et l'affaire Dreyfus 1898-1908*, *op. cit.*, p. 170-171.

« Toutes ces rêvasseries ont pourtant, à la longue, fait corps de doctrine. Massés comme un bêlant troupeau, nombre de malheureux artistes, intellectuels eux aussi, ont bâillé vers ces paroles dégelées qui semblaient tomber du ciel ; dans d'innocentes cervelles comme en un terrain vierge ont germé, ivraie du maudit, d'extravagantes esthétiques. Combien qui étaient nés pour être d'excellents ouvriers, d'exquis virtuoses, ont méprisé leurs belles qualités natives pour s'embarquer, autres Sanchos, vers l'île de Barataria ¹⁸⁶⁵ ! » ¹⁸⁶⁶

L'artisan verrier explique enfin la décadence de l'art français par le cosmopolitisme dont la République est accusée d'être porteuse depuis les années 1870 ¹⁸⁶⁷ : « L'indigeste, la pesante bière a affirmé sa supériorité indiscutable sur le subtil vin de France, le vin, « fils du soleil ». Ce sont là les signes : le chambardement est accompli, l'Affaire est un Bloc, un bloc complet et définitif. L'Art dreyfusard est né » ¹⁸⁶⁸. Il fait écho à l'article d'Arsène Alexandre qui, au cœur de l'affaire Dreyfus, dénonçait les origines étrangères de l'Art nouveau promu par Siegfried Bing.

L'Art nouveau devient ainsi, dans les colonnes de *L'Action française*, l'expression de l'art républicain, un art dreyfusard car cosmopolite dont le développement menace l'art français. Dénonçant ses origines étrangères, Henry Coulier semble incriminer la Scandinavie par ses références aux écrivains norvégiens Henrik Ibsen et Bjørnstjerne Bjørnson :

« c'est l'île de Barataria elle-même qui est venue les trouver. Bien loin vers le pôle, dans la glaciale Ibsénie, au delà du sauvage cap Bjornson couvert d'un lichen galeux, habite sous la neige un peuple protestant [...]. Fiers d'un passé artistique presque nul, pratiquants d'une religion amorphe, sorte de dur monothéisme sans pompes et sans images, doctrine boiteuse et incomplète, puisque des trois éléments de la triade divine : le beau, le bien, le vrai, elle méconnaît la première entité, et refuse tout hommage à la Beauté éternelle, ces Barbares [...] se prirent de pitié pour cette pauvre France vaincue et rêvèrent de compléter l'œuvre du soldat par celle du pion. Du jour au lendemain notre lumineux héritage d'art fut pollué de leurs plus goujates ironies » ¹⁸⁶⁹.

Dénonçant l'influence sur la France de l'art norvégien, et plus particulièrement des pièces de théâtre de Bjørnstjerne Bjørnson qui sont jouées au Théâtre Libre ainsi qu'à *l'Œuvre* dans les années 1890, Henri Coulier se souvient des prises de positions dreyfusardes du dramaturge. Bjørnstjerne Bjørnson a, en effet, salué le courage d'Émile Zola lors de son

1865. Île imaginaire qui est offerte à Sancho Panza dans le *Don Quichotte* de Miguel de Cervantes. Son nom dérivé de *barato* en espagnol, signifie « de peu de valeur ».

1866. Henry Coulier, « L'Art », *op. cit.*

1867. Voir *infra* Le cosmopolitisme de la République à travers l'impressionnisme (p. 63).

1868. Henry Coulier, « L'Art », *op. cit.*

1869. *Ibid.*

procès en 1898¹⁸⁷⁰. L'art scandinave est considéré comme dangereux pour la tradition française car sans forme, inachevé :

« D'infâmes pédants, incapables de dessiner convenablement une page de nez, nous furent proposés comme d'inclytes¹⁸⁷² réformateurs. Leurs compositions hystériques, leurs tintinnabulantes harmonies nous furent données en exemple. Tout le long de cette désolante Exposition universelle de l'an dernier, ces fils d'Antiphysie ont répandu leur vomissement »¹⁸⁷³.

Par cette référence aux enfants androgynes d'Antiphysie, évoqués dans le *Quart-Livre* de François Rabelais, *Démésure et Discordance*, il présente l'art scandinave qui corrompt la France comme monstrueux et stérile. Il est fort probable qu'en décrivant ce dernier qui serait aux sources de l'Art nouveau, Henry Coulier ait en tête les œuvres du peintre norvégien Edvard Munch que Siegfried Bing a présentées dans sa galerie de l'Art nouveau en avril-mai 1896. Cette exposition a, en effet, suscité de violentes réactions de la part des critiques qui mettaient l'accent sur la nationalité du peintre, son impuissance technique¹⁸⁷⁴ et la violence contenue dans ses formes et couleurs¹⁸⁷⁵. *Le Cri* (Figure 135, p. 545), peint en 1893, présenté alors pour la première fois au public parisien, a, par exemple, particulièrement choqué par le contraste établi entre le ciel jaune et rouge et le bleu du fjord, ses lignes ondulées et la simplification radicale appliquée au paysage comme à la figure humaine. Bien que le pavillon de l'Art nouveau construit par Siegfried Bing pour l'exposition universelle de 1900 soit aujourd'hui considéré comme « un laboratoire assez consensuel d'expériences nouvelles en matière de décoration moderne »¹⁸⁷⁶ – le marchand d'art ayant voulu éviter la réception violente connue par ses précédents salons qui présentaient les œuvres de créateurs internationaux – les critiques semblent garder en mémoire l'origine étrangère de l'Art nouveau :

« Mais ces lignes molles, rampantes et comme visqueuses, ces colorations prétentieuses et disharmoniques, ces conceptions toujours vaguement obscènes, cette arabesque semblable à un paraphe franc-maçon, ce style pieuvre et en coup de fouet, n'est-ce pas là l'image fidèle, le prototype et le schéma, le décalque du crime le plus hideux entre les crimes : LA TRAHISON ? »¹⁸⁷⁷

Cette description évoque le répertoire de formes et d'ornements de l'Art nouveau, fondé sur le monde végétal et privilégiant l'asymétrie, tel qu'il est employé notamment par

1870. Jean Lescoffier, *Bjornson et la France*, Paris, Société d'édition "Les Belles Lettres", 1936, p. 70-71.

1872. L'adjectif vient du latin *inclytus* qui signifie illustre, célèbre.

1873. Henry Coulier, « L'Art », *op. cit.*

1874. « M. Munch dessine fort mal, et même plus du tout, mais il est plein de symbolisme ». Schmitt, « Choses d'art : Les Indépendants », *Le Siècle*, 5 avril 1896, p. 2.

1875. « un Norvégien, M. Munch, [qui], dans un genre violent et visionnaire à la Strindberg ». Arsène Alexandre, « La Vie artistique : L'Exposition des Indépendants », *Le Figaro*, 31 mars 1896, p. 5.

1876. *Les Origines de l'Art nouveau : la Maison Bing*, *op. cit.*, p. 191.

1877. Henry Coulier, « L'Art », *op. cit.*

Eugène Gaillard dans sa chambre à coucher exposée au pavillon de l'Art nouveau. Le décorateur français joue, en effet, dans les boiseries du lit, sur les oppositions de couleurs entre la clarté du bois de poirier des panneaux et le frêne plus sombre des montants aux lignes ondulantes, le motif du dessus-de-lit en soie verte brodé de fleurs blanches est repris dans le rideau de tête de lit dont la gigantesque composition florale semble descendre vers la tête de lit comme l'encerclant¹⁸⁷⁸. Henry Coulier a sans doute également en mémoire les sculptures de l'alsacien François-Rupert Carabin. Ce dernier expose au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1901 un encrier, *Sirène et pieuvre* (Figure 136, p. 545), prenant la forme d'une lutte proche de l'accouplement. La béance du sexe de la femme, corps nu avec lequel le sculpteur se plaît à jouer dans la plupart de ses œuvres, dissimulé par les tentacules, a pu conforter l'auteur de l'article dans sa condamnation de l'oscénité de telles productions. Ce sont cependant les envois d'Émile Gallé à l'exposition universelle qui suscitent un tel rapprochement de l'arabesque, ligne perçue comme étrangère par excellence, avec l'affaire Dreyfus. L'artiste utilise en effet sa contribution comme une tribune du dreyfusisme, exposant un ensemble de verreries et de mobiliers évoquant la justice, la vérité, l'humanité et la lumière ainsi que le « four vengeur » que Bertrand Tillier étudie dans *Les Artistes et l'affaire Dreyfus*¹⁸⁷⁹. Les nationalistes lisent ainsi dans les verreries dreyfusardes inspirées par la botanique d'Émile Gallé une confirmation du cosmopolitisme déjà largement suspecté de l'Art nouveau. À l'instar de l'intervention d'Émile Zola, défenseur des impressionnistes, dans l'Affaire, l'engagement d'Émile Gallé confirme aux yeux des critiques de la presse nationaliste le rôle joué par une partie de l'avant-garde artistique dans la décadence du pays.

4.3 Antiparlementarisme et avant-garde

Révélee par la crise boulangiste et l'affaire Dreyfus, la montée de l'antiparlementarisme au sein des droites antirépublicaines est suscitée par la malhonnêteté prêtée au personnel politique, qui est étalée lors du scandale des décorations en 1887 puis de Panama en 1892¹⁸⁸⁰, ainsi que par l'instabilité gouvernementale. La littérature de même que ce que Jean Estèbe nomme la paralittérature, les vaudevilles, les bandes dessinées, sketches de chansonniers, romans populaires, s'en font l'écho¹⁸⁸¹.

4.3.1 L'art support d'une dénonciation du régime parlementaire

Dans ce contexte, l'art devient le vecteur d'une dénonciation du régime parlementaire. Aux traditionnels parallèles établis entre la rentrée de la Chambre des députés et le vernissage du Salon s'ajoute, chez les chroniqueurs de la presse antirépublicaine de droite, l'affirmation de la primauté de la manifestation artistique sur l'action de politiciens médiocres. Deux chroniques parues le 25 avril 1894, dans l'organe des monarchistes et celui

1878. *Les Origines de l'Art nouveau : la Maison Bing, op. cit.*, p. 199.

1879. Bertrand Tillier, *Les Artistes et l'affaire Dreyfus 1898-1908, op. cit.*, p. 280-282.

1880. Voir *infra* Les Salons passés au crible du traditionalisme (p. 244).

1881. *Histoire des droites en France : politique, op. cit.*, p. 340.

des nationalistes, expriment cet antiparlementarisme dans un style différent. Le chroniqueur du *Gaulois* se contente de déplorer l'instabilité gouvernementale un mois après le remaniement du gouvernement de Jean Casimir-Périer qui, formé le 3 décembre 1893, est renversé en mai 1894 :

« Paris a été, hier, le théâtre de deux événements d'inégale importance : les Chambres ont opéré leur rentrée et la Société nationale des beaux-arts a prélué à son exposition de 1894 par la cérémonie du vernissage.

La seconde seule de ces deux solennités mérite que l'attention s'y arrête, car elle donne le vrai signal du renouveau [...]. La première, au contraire, nous ramène les tempêtes qui traversent avec une désolante régularité la vie parlementaire »¹⁸⁸².

En revanche, le journaliste de *L'Autorité* ironise à propos de l'apaisement religieux annoncé par Eugène Spuller et dénonce l'incompétence du personnel politique avec la violence caractéristique de l'organe clérical de Paul de Cassagnac :

« En tout cas nous croyons que le public préférera le Salon de peinture à la Chambre des députés, où les vieux tableaux abondent et où la jeune école n'a pas produit grand'chose qui vaille. [...] Cette rentrée des Chambres laisse froide l'opinion publique, qui a depuis longtemps condamné l'institution pourrie du parlementarisme.

Elle se désintéresse de plus en plus des farceurs qui nous gouvernent avec ou sans esprit nouveau, mais généralement sans aucun esprit »¹⁸⁸³.

La médiocrité du personnel politique semble justifier ce rejet des institutions.

Les comptes rendus du vernissage des Salons sont toujours l'espace médiatique où l'on dénonce la politique artistique républicaine. Édouard Drumont revendique, dans son article de tête du 19 avril 1897, cette capacité à mobiliser l'opinion que partagent l'art et la politique :

« À toutes les attractions qui amènent la foule au Salon, il faut ajouter ceci : C'est qu'en France il y a deux sujets dont chacun se croit autorisé à parler, sans avoir pris la peine de les étudier : la Politique et l'Art. [...] Est-ce donc que nous voudrions voir l'Art demeurer un sanctuaire fermé ? Tout au contraire, et nous estimons que rien n'est meilleur que cet empressement qui chaque dimanche attire au Salon d'innombrables visiteurs »¹⁸⁸⁴.

1882. Tout-Paris, « Bloc-Notes Parisien : Vernissage au Champ de Mars », *Le Gaulois*, 25 avril 1894, p. 1.

1883. Gabriel Baume, « Vernissage parlementaire », *L'Autorité*, 25 avril 1894, p. 1.

1884. Édouard Drumont, « Écrivains et Artistes », *La Libre parole*, 19 avril 1897, p. 1.

À l'annonce de la destruction du palais de l'industrie, qui abrite le Salon de la Société des artistes français, en vue de la construction du Petit Palais et du Grand Palais pour l'exposition universelle de 1900, il dénonce le traitement infligé aux artistes par la République :

« Après avoir successivement molesté tous les corps d'état, le régime actuel semble à l'heure présente avoir de mauvais desseins sur les artistes. Il les expulse de leur demeure actuelle et il se propose de leur faire payer la patente comme à des simples épiciers. C'est une perspective désobligeante pour des peintres qui se souviennent que Charles-Quint se baissait pour ramasser le pinceau du Titien »¹⁸⁸⁵.

Présage de cette invitation à désertier le Salon républicain, deux semaines auparavant, le salonnier de *La Libre parole*, bras droit d'Édouard Drumont, considère le Salon de la Société des Artistes Indépendants comme un lieu d'exposition alternatif tout à fait acceptable :

« Le Salon des Indépendants, qui donne asile à tant de médiocrité et même de nullités, est néanmoins presque toujours intéressant. Et cela, sans doute, tient à deux causes. La première, c'est que les artistes de valeur, lassés de passer inaperçus à la Société des Artistes Français et à la Société Nationale des Beaux-Arts, si encombrée, émigrent tous les ans à cette exposition, et vous donnent la joie de les découvrir. La seconde, c'est que si, parmi les Indépendants, il y a beaucoup de gaucheries et de prétention, il y a encore plus de passion... »¹⁸⁸⁶

Le critique se montre tout à fait disposé à étudier les œuvres d'artistes d'avant-garde mettant en valeur leur jeunesse et leur audace :

« Ainsi, c'est très amusant de comparer entre elles les toiles des Dufrenoy, des Roussel, des Valtat, des Roy, des Cross, des Signac. C'est heurté, bizarre, violent, compliqué et naïf en même temps. Mais qui sait si, de ce chaos, il ne jaillira un jour quelque beauté nouvelle !

En même temps qu'un peintre fougueux et discutable, Georges Dufrenoy¹⁸⁸⁷ n'est-il pas un dessinateur très sûr ? Roy, qui a la manie de la synthèse, n'arrive-t-il pas parfois à des simplifications curieuses ? Valtat, qui a la verve de Georges D'Espagnat, n'en a-t-il pas l'imagination ultra-romantique ? »¹⁸⁸⁸

1885. Edouard Drumont, « Ecrivains et Artistes », *op. cit.*

1886. G. M. [Gaston Méry], « Au jour le jour : Le Salon des Indépendants », *La Libre parole*, 3 avril 1897, p. 1.

1887. Brièvement élève de l'Académie Julian, Georges Léon Dufrenoy est très influencé dans ses paysages par les toiles de Claude Monet. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, tome 4, *op. cit.*, p. 817.

1888. G. M. [Gaston Méry], « Au jour le jour : Le Salon des Indépendants », *op. cit.*

Le critique se réjouit de la cohabitation de ces toiles aux coloris si vifs telle *La Plage de Saint-Clair* d'Henri-Edmond Cross (Figure 137, p. 546), aux forts contrastes de couleurs intenses, affirmant une libre adaptation de la technique divisionniste.

Comme celle de l'État, la gestion républicaine des Beaux-Arts est dénoncée par l'ensemble de la presse nationaliste. Le poète nationaliste aixois Joachim Gasquet¹⁸⁸⁹, compagnon d'étude de Charles Maurras¹⁸⁹⁰, constate, dans les colonnes de *L'Action française*, la disparition de l'instinct français au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1901 : « La pensée française, le sentiment national, la sensibilité de la race sont absents, hélas ! du plus grand nombre des toiles exposées dans les somptueux asiles de la Société nationale des Beaux-Arts. C'est un endroit cosmopolite, un lieu sans traditions, sans attaches avec l'œuvre des anciens maîtres »¹⁸⁹¹. Le cosmopolitisme attribué à la République semble au critique s'insinuer au Salon où les seules œuvres qu'il remarque sont « signées de noms étrangers »¹⁸⁹². Ce constat justifie à ses yeux son adhésion au nationalisme : « Dans les temps sans ordre où nous sommes, habituons-nous à regarder les choses sous l'angle d'un même devoir habituel : que tout concoure à fortifier, à éclairer le sentiment d'amour réaliste qui fait le fond du nationalisme. Partout l'intérêt national est en danger. Au Salon comme ailleurs »¹⁸⁹³. La perte du sentiment national, constatée dans les œuvres d'art comme chez les politiciens, lui apparaît comme le résultat de la politique de centralisation maintenue par les républicains au pouvoir :

« je crois, que la centralisation excessive qui étouffe les tempéraments et introduit, même en art, une sorte de fonctionnarisme, de hiérarchisme administratif, l'esprit sans grâce, sans force, sans aristocratie, pour tout dire d'un mot, de notre grande bourgeoisie, la basse teinte démocratique qui appesantit aux yeux du rêveur le jeu des idées et essaie d'égaliser même les sentiments, je crois que ce souci de la chose passagère et qui puisse plaire au plus grand nombre est une des causes de l'aveulissement, aisément constatable au Grand Palais, de notre école française »¹⁸⁹⁴.

Le poète, engagé dans le mouvement félibre provençal, rejette la centralisation qui coupe les artistes, comme les politiciens, de leurs racines régionales constituant leur identité française : « Ces œuvres n'ayant pas de support réel, n'étant pas nourries du suc français, de la sève du terroir, n'expriment aucune des lois organiques de notre développement sensible, ne colorent aucun des traits sentimentaux du pays, ne fixent pas un des états heureux ou mélancoliques de la race »¹⁸⁹⁵. Cette critique rejoint l'antiparlementarisme des droites na-

1889. Voir dictionnaire (annexe B, p. 608).

1890. Bertrand Joly, *Dictionnaire biographique et géographique du nationalisme français (1880-1900)*, op. cit., p. 172.

1891. Joachim Gasquet, « Première promenade aux Salons : Société nationale des Beaux-Arts », *L'Action française*, 1^{er} mai 1901, p. 753-761.

1892. *Ibid.*

1893. *Ibid.*

1894. *Ibid.*

1895. *Ibid.*

tionalistes. En effet, une partie de ces journalistes dénonce la servilité des parlementaires vis-à-vis de leurs électeurs, que leur impose la nécessité de défendre les intérêts locaux face à une centralisation excessive¹⁸⁹⁶. Si dans le contexte de l'ordre moral, les radicaux héritiers des communards célébraient dans les expositions du groupe impressionniste les modèles d'autonomie qu'ils réclamaient en politique¹⁸⁹⁷, la décentralisation est également une idée de droite qui provient à la fois d'Alexis de Tocqueville et d'Auguste Comte¹⁸⁹⁸. Le compte rendu de Joachim Gasquet se transforme en plaidoyer pour la décentralisation du pays qui doit, politiquement comme artistiquement, retrouver ses racines :

« pour en mieux comprendre le rôle dans le développement de notre art, de notre esprit français, je me proposais d'étudier ce Salon du point de vue, peu parisien, de l'apport précieux, surpris dans sa vie, de chaque province dans l'ensemble dont les larges traits devaient me donner une image plus sensible, plus réelle du grand visage maternel, du beau visage de la terre de France.

Recherche vaine ! Préparation inutile ! Si j'excepte quelques toiles, [...] trop rares, tous ces êtres peints sont sans substance profonde, tous ces paysages sont sans vie, froids, artificiels ; leurs arbres ne s'y enracinent pas à un coin réel de la terre. [...] Déracinés ! déracinés ! vous aussi, pauvres arbres, pauvres artistes »¹⁸⁹⁹.

De même qu'il défend l'autonomie locale et les langues régionales, le critique réclame la représentation de la nature spécifique à chaque région française, « des formes en acte, palpables, baignées d'air et de vie »¹⁹⁰⁰. Au cours d'une deuxième visite au Salon il semble trouver deux artistes répondant à cette exhortation, Charles Guérin et Jules Laprade, qui sont également des exposants du Salon de la Société des Artistes Indépendants :

« Ceux-là du moins sont dans le sens français et, à travers un tempérament vigoureux, rejoignent la tradition des maîtres. [...] Tous deux d'ailleurs ont également exposé au Salon des Indépendants, et si leurs toiles vous intéressent au Grand Palais, je vous conseille d'aller aux serres de la ville de Paris compléter par la vision d'une série plus nombreuse et bien équilibrée la sensation de grâce, de force, de fraîcheur qu'apportent à notre art contemporain ces deux talents naissants »¹⁹⁰¹.

1896. *Histoire des droites en France : sensibilités*, *op. cit.*, p. 335.

1897. Voir *infra* Les expositions impressionnistes comme exemples de décentralisation dans la presse radicale (p. 126).

1898. *Histoire des droites en France : sensibilités*, *op. cit.*, p. 80.

1899. Joachim Gasquet, « Première promenade aux Salons : Société nationale des Beaux-Arts », *op. cit.*

1900. *Ibid.*

1901. Joachim Gasquet, « Promenades au Salon : Deuxième promenade », *L'Action française*, 1^{er} juin 1901, p. 934-939.

Le critique trouve chez ces deux peintres les qualités aristocratiques de grâce, force et équilibre qui font défaut à la majorité des exposants du Salon considéré comme républicain. Invitant son lecteur à se rendre au Salon de la Société des Artistes Indépendants, devenu le lieu d'expression de la passion et de l'instinct français, Joachim Gasquet, qui inscrit Pierre Laprade dans la tradition française d'Antoine Watteau mais également de Pierre-Auguste Renoir et de Paul Cézanne¹⁹⁰², fait de lui « le peintre des grâces modernes » en même temps qu'un « peintre français »¹⁹⁰³. Il reconnaît à la beauté de ces paysages la capacité de promouvoir un ordre hiérarchisé et moral¹⁹⁰⁴. En 1900, le peintre Narbonnais, élève d'Eugène Carrière, marqué par l'impressionnisme et fortement impressionné par la peinture de Paul Cézanne, avait rencontré Henri Matisse et André Derain avec lesquels il se met à travailler, tout en se tenant à l'écart du fauvisme¹⁹⁰⁵. Dans la toile *Le Manteau rouge* (Figure 138, p. 546) réalisée en 1903, le peintre se révèle en effet proche des futurs Fauves dans la construction de son paysage par la superposition de larges touches de couleurs, intégrant une femme au visage dépourvu de traits et dont le corps très simplifié disparaît sous son manteau rouge ainsi qu'une robe au blanc mêlé de nuances de rouge et de vert.

4.3.2 Un écho de la lutte antiparlementaire dans l'organisation des Indépendants

À partir de la dernière décennie du XIX^{ème} siècle un retournement s'opère dans la critique de la presse antiparlementaire de droite. Les Salons officiels ne sont plus, comme au temps des impressionnistes, considérés par les critiques comme les temples de l'art français, ils ont été corrompus par la République. C'est dans les salles du Salon de la Société des Artistes Indépendants que ces critiques cherchent une réaction artistique qui annoncerait une réaction politique contre le régime parlementaire.

La liberté et l'indépendance de l'art vis-à-vis de l'État deviennent les maîtres mots des critiques de la presse antiparlementaire de droite. Dans *Le Gaulois*, Séverine¹⁹⁰⁶, ancienne compagne socialiste de Jules Vallès, séduite par le boulangisme, exhorte, sous le pseudonyme de Renée, les artistes à l'indépendance :

« Est-ce que ceux qui sont la gloire et l'honneur de l'art moderne ont été des bêtes à concours, engraisés, primés, couronnés comme pourceaux en foire ?
[...] Est-ce que Claude Monet, Renoir, Rafaëlli [sic], Degas, Rodin, Baffier, ont

1902. Bertrand Tillier étudie la manière dont Joachim Gasquet intègre, en 1912-1913, dans sa biographie de Paul de Cézanne, les toiles du peintre, ami d'enfance de son père, à ses propres revendications régionalistes. Bertrand Tillier, « Cézanne et le provençalisme de Joachim Gasquet », *Histoire littéraires* XII., 47, 2011, p. 39-60.

1903. Joachim Gasquet, « Promenades au Salon : Deuxième promenade », *op. cit.*

1904. Willy Gianinazzi, « Régionalisme, dreyfusisme et nationalisme. Lettres d'Émile Durkheim et de Georges Sorel au poète Joachim Gasquet (1899-1911) », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 26, 2008, p. 143-162, URL : www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2008-1-page-143.htm. (visité le 09/09/2015).

1905. François Roussier, *Pierre Laprade, 1875-1931*, Paris, Thalia édition, 2010, p. 37-41.

1906. Voir dictionnaire (annexe B, p. 638).

été élevés sur les genoux de l'État, ont sucé le biberon engrassé par les lèvres de dix générations ?

Jamais de la vie ! S'il sont entrés dans l'École, ils n'ont fait que la traverser. Car ne sont pas des artistes qui poussent dans cette atmosphère de cave, sur ce fumier des formules moisies – ce sont des champignons !

Il fallait à ces indépendants l'air libre et l'Art libre, avec ses combats, ses peines, ses joies, et ses finales apothéoses ! »¹⁹⁰⁷

Cet article est rédigé au moment de la réforme du chapitre du budget annuel des Beaux-Arts concernant les acquisitions d'œuvres. À la suite de la scission du Salon en 1890, le texte est amendé et les « expositions diverses » remplacent le Salon annuel qui était jusque-là, en vertu d'un usage consacré par la rédaction de ce chapitre, le principal lieu d'achat de l'État¹⁹⁰⁸. Alors que les exposants des salons officiels s'insurgent, Séverine célèbre cette décision car, selon elle, l'État, par ces achats, entretient l'anachronisme du Salon :

« Tout s'est transformé, tout s'est rajeuni, car le progrès est un renouveau ; [...] la science a marché à pas de géant ; l'industrie est devenue la reine du monde ; on a vaincu l'air, dompté l'eau, désarmé le feu, apprivoisé la foudre – et l'on demande encore aux jeunes gens de l'École ce que la Convention demandait, il y a cent ans, au peintre David »¹⁹⁰⁹.

La journaliste tient ainsi le gouvernement républicain pour responsable, par ses achats, de la situation déplorable du paysage artistique : « Plus d'argent, plus de Grecs ; plus d'argent, plus de Romains. Quand on saura que le crédit est refusé, que l'État n'achètera plus ces abominations, il se trouvera moins de criminels pour en perpétrer »¹⁹¹⁰. Le salonnier de l'organe monarchiste, Louis de Fourcaud, fait également l'éloge de la liberté artistique lors de l'ouverture du deuxième Salon d'Automne en octobre 1904 tout en regrettant la persistance d'un jury examinant les envois qu'il compare au parlement contrôlant le pouvoir exécutif : « la fondation est révolutionnaire de désir. En ces conditions, à quoi bon un jury, appelé à devenir, quoi qu'on en dise, plus ou moins oppressif ou à s'annuler ? Je poursuivrais sans hésiter la suppression de ce parlementarisme ambigu ou puéril et je proposerais de tenir aux artistes le langage suivant : « [...] Ce que les Salons traditionnels ne sauraient faire, nous le ferons en vertu de notre pleine liberté. [...] Pas le moindre aréopage. [...] Nous aurons créé l'unique libre Salon qui puisse être » »¹⁹¹¹.

Face aux scandales impliquant le personnel politique républicain, les critiques qui visent le rôle attribué à l'argent dans la société bourgeoise se multiplient dans la presse

1907. Renée, « L'Art délivré », *Le Gaulois*, 2 juin 1890, p. 1.

1908. Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 134.

1909. Renée, « L'Art délivré », *op. cit.*

1910. *Ibid.*

1911. Fourcaud, « Le Salon d'Automne », *Le Gaulois*, 14 octobre 1904, p. 1–2.

antirépublicaine de droite. Jean Estèbe rappelle qu'une partie des conservateurs considère que la corruption est inhérente au développement du système capitaliste dans un régime démocratique¹⁹¹². Les parlementaires républicains, n'ayant pour la plupart ni position sociale ni fortune propre, sont présentés, comme le rappelle l'historien, comme dépendant entièrement de leur électorat : « Gagne-t-il son élection, affirment les auteurs de droite, et le politicien renoue pour plusieurs années avec les joies et les profits de la vie politique ; échoue-t-il, il cesse d'être quelque chose et sombre immédiatement dans l'oubli »¹⁹¹³. Les journalistes présentent ainsi le politicien républicain comme devant se maintenir à tout prix au pouvoir, entretenant un clientélisme démagogique qui l'empêche d'avoir une vue politique à long terme. Lorsque le salonnier de *L'Action française*, rendant compte du Salon de la Société des Artistes Indépendants en 1902, dénonce la corruption du jury du Salon, il semble dénoncer les agissements des députés :

« La Société des artistes français put trop longtemps disposer des directions de l'art contemporain et de la réputation des artistes. Son jury, organiquement absurde, était incapable de sa tâche qui était de révéler, de préciser les mouvements d'art. [...] Il ne pouvait que chercher à plaire à ses électeurs et à ses clients et il n'eut que le déplorable pouvoir de pervertir, au dernier degré, le goût du public et de s'obliger ainsi à patronner des œuvres d'année en année plus mauvaises. Nativement dénué d'intelligence et de toute sensibilité à la peinture, réduit à des soucis de boutique, il eut bientôt dépassé la limite du ridicule tolérable et de l'odieux »¹⁹¹⁴.

Henri Mazet condamne l'incompétence, l'absence de principes esthétiques et la faiblesse morale dans un style très proche de celui employé le même jour par le co-fondateur de *L'Action française*, Henri Vaugeois, qui réagit aux résultats des élections législatives de mai 1902 remportées par le Bloc des gauches :

« Quant à nous, que ne pouvait contenter même une majorité « antiministérielle » écrasante, notre tristesse est profonde, à constater aujourd'hui cet aboutissement du grand élan nationaliste de 1898, – mais cette tristesse n'est pas une déception. [...] Parlons clair : ce dont nous avons entrepris, nous, *nationalistes intégraux*, de délivrer la France, c'est du Parlementarisme nécessairement vénal et enjuivé »¹⁹¹⁵.

La corruption présente au Salon devient, dans l'organe du nationalisme intégral, un avatar de la corruption républicaine face à laquelle l'Action française se présente comme le seul

1912. *Histoire des droites en France : sensibilités, op. cit.*, p. 340.

1913. *Ibid.*, p. 334.

1914. Henri Mazet, « Chronique : L'Art : Exposition de la Société des artistes indépendants – Exposition René Seyssaud chez Bernheim », *L'Action française*, 1^{er} mai 1902, p. 812–816.

1915. Henri Vaugeois, « Notes politiques : Il faudrait le dire », *L'Action française*, 1^{er} mai 1902, p. 729–736.

recours. Une nouvelle fois, le Salon de la Société des Artistes Indépendants est décrit par ses salonniers comme un bastion de liberté : « Nous voici donc en présence d'une manifestation libre et elle permet les plus intéressantes constatations »¹⁹¹⁶.

Le critique de *L'Écho de Paris*¹⁹¹⁷, Gustave Babin¹⁹¹⁸, reconnaît les mêmes qualités à ce salon en 1903 : « La Société a rendu à l'Art de réels services. [...] Et vous voyez qu'à côté de bon nombre d'infamies trop notoires pour être discutées, de quelques plaisanteries douteuses, il y a à voir, à la Société des Artistes Indépendants, assez d'œuvres probes, vaillantes, dignes d'être aimées »¹⁹¹⁹. À l'instar de *L'Action française*, l'organe officieux de la Ligue de la Patrie française¹⁹²⁰ propose, dans ses colonnes, un portrait des exposants du Salon de la Société des Artistes Indépendants arborant les valeurs aristocratiques dont les artistes des salons officiels ne sont plus dignes. Si cette ligue s'affirme républicaine et respectueuse de la légalité, elle est avant tout conservatrice, défend l'armée et la patrie, et devient cléricale et antiministérielle. Le critique se déclare partisan de ces artistes d'avant-garde et salue la manière, presque militaire, avec laquelle ils sont parvenus à imposer leurs œuvres au public au cours de la décennie précédente :

« On est charmé, par exemple, de rencontrer au milieu de jeunes, de chercheurs aussi inexpérimentés qu'audacieux, des œuvres d'un maître comme J.-L. Forain, d'autres de MM. Luce, Signac, Maurice Denis, Félix Vallotton, H.-G. Hels [sic], dont quelques-uns, à force de talent, ont imposé des procédés picturaux ou des aspirations naguère inadmissibles, dont certains autres sont encore discutés, mais ont déjà conquis des phalanges imposantes de partisans et qui viennent prendre la tête des dernières recrues et les conduire à l'assaut, drapeau en main »¹⁹²¹.

Devant l'imposante toile de Maximilien Luce *Les batteurs de pieux* (Figure 139, p. 547), qui célèbre la puissance de travailleurs placés au centre de la composition, torsés nus, enfonçant, à l'aide d'une masse, un pieu dans le sol, Gustave Babin loue la justesse, en dépit du « papillotage des touches »¹⁹²², du paysage imaginaire qui réunit parmi les maisons et les arbres des usines et une église. Malgré ses préventions, en insistant sur la séduction opérée par la vibration et l'aspect vaporeux de l'arrière-plan traité au moyen d'une

1916. Henri Mazet, « Chronique : L'Art : Exposition de la Société des artistes indépendants – Exposition René Seyssaud chez Bernheim », *op. cit.*

1917. Lancé en mars 1884 par Valentin Simond, *L'Écho de Paris* a pour rédacteur en chef Aurélien Scholl. À partir de 1897 le journal, très antidreyfusard, devient l'organe de la droite nationaliste et catholique. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 346.

1918. Voir dictionnaire (annexe B, p. 580).

1919. Gustave Babin, « Notes sur l'Art : Le Salon des Indépendants », *L'Écho de Paris*, 21 mars 1903, p. 1–2.

1920. La Ligue de la Patrie française est constituée au cœur de l'affaire Dreyfus, le 19 janvier 1899, autour de Gabriel Syveton, Henri Vaugeois et Louis Dausset, en guise de protestation universitaire antidreyfusarde. Les trois professeurs sont rejoints par des personnalités du monde littéraire telles François Copée, Jules Lemaître et Maurice Barrès. Pierre Lévêque, *Histoire des forces politiques en France, 1880-1940*, *op. cit.*, p. 244-245.

1921. Gustave Babin, « Notes sur l'Art : Le Salon des Indépendants », *op. cit.*

1922. *Ibid.*

touche quelque peu divisée, le critique semble charmé par cette technique. La célébration de l'audace et de l'indépendance des artistes considérés à l'avant-garde qui étaient, dans les années 1870, l'apanage des républicains, devient de plus en plus fréquente dans les colonnes des organes de la droite antiparlementaire à la fin des années 1890 et dans les premières années du XX^{ème} siècle. Ces critiques semblent reconnaître leur combat dans celui des artistes indépendants.

4.4 Avant-garde et réaction

Dans un contexte politique où, selon Michel Winock, l'Allemagne est vue comme un « ennemi opportuniste »¹⁹²³ dont la menace doit conduire la France vers une réforme intellectuelle et morale, certains artistes, parmi les exposants du salon de la Société des Artistes Indépendants, semblent occuper une place dans la réaction artistique que souhaitent les nationalistes.

4.4.1 L'avant-garde et la contre-révolution selon l'Action française

Dans sa conférence consacrée à la « Réaction classique » donnée à la Société des Artistes Indépendants en 1905 et retranscrite dans sa revue, le co-fondateur de *L'Action française*, Maurice Pujo, témoigne de l'implication de l'art dans cette réforme : « Pourquoi le XX^{ème} siècle qui commence ne serait-il pas appelé à voir, dans le domaine de la pensée et de l'art, comme dans celui de la politique, la restauration de l'ordre ? »¹⁹²⁴ Pour les nationalistes, il s'agit ainsi d'entamer une contre-révolution politique comme artistique qui seule permettra un retour à la tradition française :

« Autrefois, si divers que fût le public, il y avait un goût commun, le goût français, cette chose rare et exquise, fruit longuement mûri de la civilisation la plus délicate que l'humanité ait vue depuis la civilisation grecque. Ce goût, tout le monde ne le possédait pas au même degré. Devant les belles choses, les uns comprenaient et savouraient profondément, les autres avaient une impression moins raisonnée, plus simple ; mais les uns et les autres n'admiraient que les belles choses »¹⁹²⁵.

Les nationalistes reprennent ainsi des thèmes développés au début des années 1870 par les légitimistes les plus intransigeants¹⁹²⁶. Charles Maurras comme Maurice Pujo dénoncent l'individualisme dont l'impressionnisme leur paraît être l'expression plastique par son appel à la subjectivité de la perception plutôt qu'à l'étude consciencieuse de la forme qui

1923. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, op. cit., p. 164.

1924. Maurice Pujo, « La Réaction classique : Conférence faite, le 15 avril, à la Société des Artistes indépendants », *L'Action française*, 15 mai 1905, p. 295–308.

1925. Maurice Pujo, « La Réaction classique : Conférence faite, le 15 avril, à la Société des Artistes indépendants », *L'Action française*, 1^{er} mai 1905, p. 200–215.

1926. Voir *infra* La dissolution des valeurs traditionnelles (p. 29).

seule participe d'une culture enracinée dans des valeurs communes¹⁹²⁷. Henri Mazet identifie parmi les exposants du Salon de la Société des Artistes Indépendants certains peintres qu'il distingue de la masse des artistes perçus comme des héritiers de la Révolution de 1789, en leur attribuant des préoccupations aristocratiques : « Je citerai ensemble MM. C. Guérin, M. Denis, E. Bernard [sic], L. Sue, E. Rouart, pour leur effort commun vers le style, pour l'ampleur, la noblesse ou le charme de leurs œuvres. Il y a incontestablement chez les peintres une réaction contre les misérables conceptions de leurs aînés »¹⁹²⁸. Maurice Denis expose, cette année-là, sous le titre d'*Intérieur*, la *Ravaudeuse à la fenêtre* (Figure 140, p. 547), dans laquelle il transforme une scène de travaux domestiques, par un jeu de motifs et de lignes qui se répondent, en toile décorative. L'harmonie et le symbolisme – dénué de tout mysticisme – de la scène, dans laquelle Anne Gruson lit une évocation de « l'humble et patient travail de construction de la vie »¹⁹²⁹, a pu séduire Henri Mazet. Devant de telles œuvres qui détonnent dans le paysage artistique français, le critique annonce une réaction artistique qui devrait, selon lui, s'inscrire dans le programme maurrassien de l'Action française : « On ne trouve ici que des éléments pour vérifier une démonstration qu'il serait à propos d'ajouter à l'« Enquête sur la monarchie »¹⁹³⁰. La déchéance de notre art est avouée. [...] C'est de lui-même que l'art commencera à renaître, la contre-révolution accomplie »¹⁹³¹. Le journaliste confère aux artistes un rôle actif dans cette réforme. Constatant la décadence de l'art, les journalistes de *L'Action française* présentent « la lutte de l'Académisme et de l'Impressionnisme » comme un de ses symptômes :

« Les uns font des tableaux où il n'y a que des lignes, d'autres où tout est sacrifié au coloris et à la lumière. [...] Le premier ne peut donner qu'une idée et le second qu'une sensation. Ni l'un ni l'autre n'exprime la vie complète. Bien mieux, chacun d'eux se corrompt : le dessin devient froid, ennuyeux, scolastique ; la lumière se décompose, s'analyse au lieu de se synthétiser, et, par haine des chairs en pain d'épice on fait des chairs en lanternes vénitiennes »¹⁹³².

L'impressionnisme ainsi que ses successeurs, le néo-impressionnisme et le symbolisme, sont considérés par Maurice Pujo comme une impasse qui conduit à la mort de l'art suggérée par l'isotopie de l'altération :

1927. June Hargrove et Neil McWilliam (dir.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, Washington, National gallery of art, 2005, p. 276-277.

1928. Henri Mazet, « Beaux-Arts : Les Artistes indépendants – La Société nationale – La Société des artistes français », *L'Action française*, 15 juillet 1903, p. 173-175.

1929. *Maurice Denis, op. cit.*, p. 206.

1930. En 1900, Charles Maurras entreprend une « Enquête sur la monarchie » auprès des personnalités du monde conservateur afin de caractériser la monarchie qui pourrait être restaurée.

1931. Henri Mazet, « Beaux-Arts : Les Artistes indépendants – La Société nationale – La Société des artistes français », *op. cit.*

1932. Maurice Pujo, « La Réaction classique : Conférence faite, le 15 avril, à la Société des Artistes indépendants », *op. cit.*

« L'analyse de la lumière est achevée : on ne la poussera pas plus loin. Vainement des néo-impressionnistes ont essayé de la renouveler par le procédé de la « division ». Mais devant leurs tableaux le public ne fait pas le travail de synthèse dont on l'a chargé : il n'y voit que ce qu'il y a ; il n'a que l'impression de la décomposition, presque de la moisissure [...]. Et, – en face de cette complexité morbide, – où nous conduira l'excessive simplification opérée par les idéalistes ? Dans cinquante ans, [...] les disciples de cet Eugène Carrière, dont les conceptions ont déjà tellement réduit leurs moyens d'expression, tant pour la forme que pour la couleur, qu'elles se laissent à peine entrevoir, – ses disciples jugeront la toile même inutile et se contenteront de « penser » »¹⁹³³.

Maurice Pujo considère la progressive disparition de ces deux mouvements artistiques, dans la dernière décennie du XIX^{ème} siècle, comme donnant raison à leur condamnation. Il affirme que l'impressionnisme, le néo-impressionnisme et le symbolisme ne constituent plus l'avant-garde artistique :

« Le poncif c'est le Romantisme et ses succédanés : le naturalisme de M. Zola comme l'idéalisme facile de M. Dumas fils, la peinture des impressionnistes tout autant que celle des préraphaélites. Qu'ils ne s'y trompent pas : ces goûts qu'ils croyaient très aristocratiques et très hardis sont devenus très vulgaires »¹⁹³⁴.

L'avant-garde est, au contraire, pour les journalistes de *L'Action française*, constituée par les artistes qui participent de la réaction qu'ils préconisent : « il n'y a qu'un moyen de sauver l'Art français, c'est de *réagir* et de revenir aux méthodes qui firent autrefois sa grandeur. La Réaction classique [...] c'est une nécessité qui s'impose, une transformation que tout sollicite à cette heure »¹⁹³⁵. Neil McWilliam étudie dans « Action française, Classicism, and the Dilemmas of Traditionalism in France, 1900-1914 »¹⁹³⁶ le recours des théoriciens de l'Action française au classicisme considéré comme l'expression esthétique de l'intelligence fondée sur une compréhension de la nature résultant de l'expérience et de l'héritage de la tradition. Maurice Pujo précise dans une note le choix du terme « Réaction » par rapport à « Renaissance » : « « Réaction » est plus significatif, plus énergique, et [qu']il heurte plus directement le préjugé des gens qui se croient « avancé » [sic] parce qu'ils roulent la pente un peu plus vite que les autres »¹⁹³⁷. Ce terme est choisi pour faire pièce à l'avant-garde telle qu'elle est envisagée depuis la fin des années 1870 par les critiques d'art. Les artistes participant de cette contre-révolution sont présentés comme

1933. Maurice Pujo, « La Réaction classique : Conférence faite, le 15 avril, à la Société des Artistes indépendants », *op. cit.*

1934. *Ibid.*

1935. *Ibid.*

1936. *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, *op. cit.*, p. 269-284.

1937. Maurice Pujo, « La Réaction classique : Conférence faite, le 15 avril, à la Société des Artistes indépendants », *op. cit.*

réagissant contre les avant-gardes des années 1870-1880 :

« Les artistes qui tentent cet effort [...] y sont venus par des voies différentes. Les uns sont partis de l'impressionnisme ; d'autres ont été les élèves de l'idéaliste Gustave Moreau. Cette diversité d'origine est très heureuse : elle démontre la nécessité universelle du mouvement que nous signalons [...]. Et le nouveau classicisme ne détournera aucun de ces artistes du chemin particulier que son instinct aura choisi. Il ne se présentera pas à eux comme une méthode restrictive. Il ne leur dira pas *a priori* : « Soyez modérés... » Il ne doit pas être un opportunisme ! Il leur dira au contraire : « Donnez carrière à toutes les exigences de votre tempérament ; allez sincèrement jusqu'au bout de votre idée !... » »¹⁹³⁸.

Neil McWilliam remarque, en effet, que le classicisme de l'Action française n'est pas envisagé comme un répertoire de sujets, un style défini mais plutôt une relation avec le passé qui se manifeste dans des formes artistiques conformes aux valeurs communes de bon sens¹⁹³⁹. Les artistes sont ainsi loués pour leur instinct qui, selon les nationalistes, faisait défaut aux intellectuels dreyfusards¹⁹⁴⁰. Il est également très intéressant de constater cette exhortation exaltée à l'instinct en 1905, année de la création de la Ligue d'Action française¹⁹⁴¹ dont la revue entretient la combativité des militants par la violence de ton.

Condamnant l'inachevé et la subjectivité de l'impressionnisme ainsi que le mysticisme et l'immatérialité des formes du symbolisme, Maurice Pujo considère que la réaction artistique passe par une synthèse de ces deux mouvements dans un effort de composition et de simplification :

« Nos plus récentes Expositions : le dernier Salon d'Automne, le Salon actuel des Indépendants, ont marqué un progrès significatif dans ce sens. Ceux que lassent, au Grand Palais, les foires incohérentes des couleurs, ont pu là distinguer quelque chose : une tendance générale, un effort incontestable, aussi bien dans le paysage que dans la figure, pour simplifier et pour composer »¹⁹⁴².

Trois ans plus tôt, en 1902, Henri Mazet percevait déjà une telle évolution¹⁹⁴³ et plaçait Paul Cézanne à sa tête : « Le vénérable maître Cézanne préside logiquement à cette

1938. Maurice Pujo, « La Réaction classique : Conférence faite, le 15 avril, à la Société des Artistes indépendants », *op. cit.*

1939. *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, *op. cit.*, p. 275.

1940. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, *op. cit.*, p. 165.

1941. L'Action française, « Ligue d'Action française : A nos amis », *L'Action française*, 15 janvier 1905, p. 81-84.

1942. Maurice Pujo, « La Réaction classique : Conférence faite, le 15 avril, à la Société des Artistes indépendants », *op. cit.*

1943. « Le fait le plus frappant est le déclin de l'art impressionniste et le retour de l'intelligence classique, il y a dans toutes les œuvres qui comptent un effort d'organisation, des volontés et même le goût du sujet et des beaux titres ». Henri Mazet, « Chronique : L'Art : Exposition de la Société des artistes indépendants – Exposition René Seyssaud chez Bernheim », *op. cit.*

réaction avec un paysage et une nature morte de l'art le plus traditionnel, rattaché à tous les maîtres français par sa force, sa franchise et sa simplicité »¹⁹⁴⁴. Henri Mazet célèbre la justesse et la fidélité de *La Vallée de l'Oise* (Figure 141, p. 548), peinte vers 1880 mais exposée pour la première fois en 1902. Cette toile n'est cependant pas le résultat d'une conception traditionnelle et illusionniste de la peinture de paysage, elle est construite par une série de coups de pinceaux orientés dans la même direction – contrairement aux touches impressionnistes – créant une texture qui unifie les différents éléments de manière décorative. Ce sont ces touches de couleur qui animent les différents plans et donnent à l'atmosphère sa densité. Les maisons visibles depuis la colline ont quant à elles fait l'objet d'une géométrisation radicale. Le critique de *L'Action française* anticipe le jugement de Maurice Denis qui, en 1907, qualifie Cézanne de « classique »¹⁹⁴⁵. Loin d'être gêné par sa touche, appréciant au contraire le travail de reconstruction de la nature entrepris par Paul Cézanne, Henri Mazet propose un commentaire original sur un artiste alors considéré par les critiques comme un primitif tel que le souligne Philippe Dagen¹⁹⁴⁶. Le critique s'intéresse également à un autre peintre paysagiste provençal, René Seyssaud, dont il admire, comme chez Paul Cézanne, l'ancrage régional, et la référence à la terre dans des toiles telles que *Les Roches rouges à Agay* (Figure 109, p. 534) : « cette œuvre peinte près de la terre est forte, rude, inspirée, pénétrée de lumière, exprimée avec force et avec joie »¹⁹⁴⁷. Si Paul Cézanne est présenté comme à l'origine de cette réaction, selon Henri Mazet et Maurice Pujo, Maurice Denis et les nabis groupés autour de lui y prennent également part. Dans une note, Maurice Pujo cite un passage de l'article de Maurice Denis consacré aux élèves d'Ingres¹⁹⁴⁸, dans lequel il annonce une contre-révolution à travers un néo-classicisme :

« Par une réaction inévitable contre le goût exagéré de la couleur et les abus de l'exécution, on excusera leurs manières revêches et l'absence de séductions superficielles. Les excès de l'individualisme feront apprécier dans l'école de Ingres les avantages de la forte discipline classique qui améliore les forts, et confère, en les subordonnant, une utilité aux médiocres »¹⁹⁴⁹.

Dans cet extrait, cité par le co-fondateur de *L'Action française*, Maurice Denis use d'une rhétorique très proche de celle des nationalistes, préférant la discipline à l'indivi-

1944. Henri Mazet, « Chronique : L'Art : Exposition de la Société des artistes indépendants – Exposition René Seyssaud chez Bernheim », *op. cit.*

1945. Maurice Denis, « Cézanne », *L'Occident*, septembre 1907, repris dans Maurice Denis, *Théories 1890-1910*, Paris, Rouart et Watelin, 1920, p. 246.

1946. L'historien étudie la réception de l'œuvre de Paul Cézanne en ces premières années du XX^{ème} siècle. Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage : Les Voies du primitivisme dans l'art français*, *op. cit.*, p. 230-236.

1947. Henri Mazet, « Chronique : L'Art : Exposition de la Société des artistes indépendants – Exposition René Seyssaud chez Bernheim », *op. cit.*

1948. Maurice Denis, « Les élèves d'Ingres », *L'Occident*, juillet-août-septembre 1902, repris dans Maurice Denis, *Théories 1890-1910*, *op. cit.*, p. 89.

1949. Henri Mazet, « Chronique : L'Art : Exposition de la Société des artistes indépendants – Exposition René Seyssaud chez Bernheim », *op. cit.*

dualisme, les forts aux médiocres. Le peintre et théoricien du groupe nabi se rapproche, en effet, de l'Action française au début du XX^{ème} siècle. Jean-Paul Bouillon étudie son évolution vers l'idéal monarchique de Charles Maurras qui est précipitée par la politique anticléricale des républicains. L'historien présente cette doctrine comme servant de support politique à l'évolution esthétique de son œuvre vers un retour à l'ordre classique amorcée à la fin des années 1890¹⁹⁵⁰. Neil McWilliam souligne les différences fondamentales entre le traditionalisme de Maurice Denis et celui de l'Action française¹⁹⁵¹, cependant un tel discours n'a pu qu'éveiller l'intérêt de Maurice Pujo. Ce sont, par ailleurs, les préoccupations décoratives des nabis qui semblent intéresser tout particulièrement Henri Mazet :

« M. Louis Sue expose un « jardin à la française » qui est une composition solide, riche, voulue pour une décoration. [...] M. Maurice Denis a les mêmes préoccupations dans un paysage décoratif et une esquisse de tapisserie. Il traduit avec agrément la grâce des enfants et la tendresse des mères. Plusieurs des œuvres de M. Bernard sont d'une belle gravité, d'un noble dessin. Pour cet artiste l'art impressionniste n'a même pas existé : les œuvres paraissent dater de 1840. Au hasard de notre promenade, voici maintenant [...] les études de M. Roussel, celles de M. Vuillard, admirables de finesse, exquis à regarder ; le triptyque de M. Bonnard »¹⁹⁵².

Dans *Le goûter à Loctudy* (Figure 142, p. 548), Maurice Denis propose une scène familiale animée par la confrontation des motifs géométriques des robes et de la nappe qui confèrent à la toile un caractère hautement décoratif. Cet attrait pour les caractéristiques décoratives des œuvres semble éloigner Henri Mazet du goût de Louis Dimier pour la *mimesis*. Neil McWilliam rapporte en effet la condamnation par ce dernier du primitivisme de Maurice Denis qui ne propose pas une imitation fidèle de la nature soutenue par son étude empirique mais sa transposition évocatrice¹⁹⁵³.

4.4.2 Le retour d'un art religieux

Intellectuelle et morale, cette réaction doit être aussi spirituelle afin de défendre la civilisation chrétienne que les réformes républicaines mettent en danger.

Certains nationalistes opposent ainsi au rationalisme et au matérialisme revendiqués par les républicains une connaissance supérieure des choses au travers de la métaphysique, de l'alchimie et du mysticisme¹⁹⁵⁴. Dans ce contexte, l'occultisme, qui connaît un fort

1950. *Maurice Denis, op. cit.*, p. 99-101.

1951. Maurice Denis choisit comme référence le Moyen-Âge plutôt que la Renaissance et célèbre un certain individualisme comme base de l'expression artistique. *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914, op. cit.*, p. 280.

1952. Henri Mazet, « Chronique : L'Art : Exposition de la Société des artistes indépendants – Exposition René Seyssaud chez Bernheim », *op. cit.*

1953. *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914, op. cit.*, p. 282-283.

1954. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France, op. cit.*, p. 130.

engouement en cette fin de XIX^{ème} siècle et auquel participent les salons de la Rose+Croix, exerce une certaine fascination sur Édouard Drumont. Le goût du directeur de *La Libre parole* et de ses proches pour la science du caché transparaît jusque dans la critique d'art de Gaston Méry¹⁹⁵⁵. Lorsque ce dernier rend compte du salon de la Rose+Croix de 1897, il célèbre en effet les œuvres exposées comme autant de visions élevant l'homme au-dessus de la réalité matérielle :

« tous sont des hommes de bonne volonté. Ils rêvent de régénérer l'art moderne en le spiritualisant.

Au delà du monde extérieur visible qui, seul, pour Théophile Gautier existait, il y a pour les Rose-Croix un autre monde.

C'est cet autre monde qu'ils voudraient rendre sensible aux yeux bornés de nos contemporains »¹⁹⁵⁶.

Michel Winock remarque que l'auteur de *La France juive* se présente à son tour comme « un initiateur, un révélateur, celui qui, derrière la science sociale officielle, décrypte le Mal juif »¹⁹⁵⁷. *La Libre parole* développant cet univers mystique, il n'est guère étonnant de voir Gaston Méry féliciter Alexandre Séon et Fernand Khnopff qui « arrivent à donner aux spectateurs la sensation du mystère qui nous environne. Ils font vivre l'invisible, ils peuplent le vide, ils attirent invinciblement l'esprit vers les régions que nous voile la réalité. Ils prouvent à leur façon non seulement la possibilité, mais l'existence permanente du surnaturel »¹⁹⁵⁸. Alexandre Séon offre en effet, à travers la *Lamentation d'Orphée* (Figure 143, p. 549), la représentation d'un artiste conduit par son art à entrevoir un monde interdit aux humains. Pleurant la perte d'Eurydice, Orphée est allongé dans un décor extrêmement dépouillé, peint en aplats, l'attention est attirée sur ce corps, seul élément dont le modelé a été traduit. La simplification de la composition et des formes met en valeur le mystère qui séduit Gaston Méry.

Le chroniqueur de *L'Autorité* fait, quant à lui, l'éloge de Louis Legrand, dont les gravures, exposées en avril 1896 dans les salons de l'Art nouveau de Siegfried Bing, renouvellent le mysticisme. Saint-Potin félicite l'artiste de s'être dégagé de l'imitation servile des primitifs italiens : « Nous voilà loin des Botticellistes mièvres et vides que guide la mode. Louis Legrand s'en distingue par la modernité de son mysticisme, son sens de la Légende et ce don synthétique qui caractérise si fortement ses compositions »¹⁹⁵⁹. Dans son *Livre d'heures*¹⁹⁶⁰, publié en 1898, l'artiste n'a pas recherché l'exactitude historique, il a au contraire, comme le relève Camille Mauclair, « vu la légende divine comme une vérité de chaque jour, et aussi bonnement que les paysans et les pêcheurs qui vivaient autour

1955. Voir dictionnaire (annexe B, p. 632).

1956. Gaston Méry, « Le Salon de la Rose+Croix », *op. cit.*

1957. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, *op. cit.*, p. 131.

1958. Gaston Méry, « Le Salon de la Rose+Croix », *op. cit.*

1959. Saint-Potin, « Echos et Nouvelles », *L'Autorité*, 14 avril 1896, p. 1.

1960. Louis Legrand, *Le Livre d'heures de Louis Legrand*, Paris, Gustave Pellet éditeur, 1898.

de son logis »¹⁹⁶¹. Il transpose par exemple la dispersion des marchands du temple à Paris en montrant l'affliction de Jésus devant Notre-Dame (Figure 144, p. 549). Le lien entre la double page est élégamment assuré par le pont Sully qui s'étend entre Jésus de l'Île de la Cité. La *Mère de douleur*, eau-forte présentée en pleine page, est une paysanne enlassant le corps inerte de son fils dans une grande expressivité (Figure 145, p. 550). Le chroniqueur célèbre une « main [est] audacieuse, vive, souple », « une sincérité absolue » et « une observation attendrie »¹⁹⁶². Ces qualités associées à un goût pour la composition et un savoir-faire décoratif lui permettent de communiquer au spectateur une expérience spirituelle :

« magnifiques séries de compositions d'une profonde originalité, où se révèle [...] une science de métier novatrice de toutes les formules, d'où se dégage une émotion intense et religieuse par sa majesté, où se devine enfin le prodigieux et fécond effort d'un poète jaloux de surprendre la signification idéale du mouvement, et réussissant à affirmer la synthèse de l'humanité palpitante »¹⁹⁶³.

Dans une composition extrêmement simple, Louis Legrand propose une image très évocatrice du saint suaire sur lequel la figure du Christ naît de quelques traits essentiels (Figure 146, p. 550). À travers ces planches, les images, tantôt encadrant les textes, tantôt organisées par eux, mais les deux toujours se répondant, inscrivent la foi dans la vie quotidienne.

La presse conservatrice s'empare, quant à elle, de la figure de Maurice Denis et fait de son art un bastion chrétien sous le gouvernement d'Émile Combes formé en juin 1902. Évoquant ses envois au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1903, Gustave Babin s'exclame : « Il me semble que la grâce l'a touché : cette *Notre-Dame de l'École* et cette *Mise au tombeau* (Figure 147, p. 551) vibrent d'une foi indubitable et irrésistible. Je crie bravo, sans fausse honte ! »¹⁹⁶⁴ Avec *La Vierge à l'École* (Figure 148, p. 551), Maurice Denis réalise, en effet, selon Jean-Paul Bouillon, sa toile la plus purement militante, exaltation de la piété de la France en réaction contre la fermeture imminente du collège du Vésinet, dans le contexte des dispositions anticléricales du gouvernement¹⁹⁶⁵. Dans une classe d'école primaire, au moment de la prière, la Vierge Marie, prenant la place de l'institutrice, présente l'enfant Jésus aux petites filles encadrées par cinq religieuses. Catherine Verleysen remarque la rencontre de l'auréole de la Vierge et d'une carte de géographie qui présente, dans une couleur différente de celle de l'Allemagne, les provinces perdues, évocation d'une cause chère aux nationalistes français¹⁹⁶⁶. Dans cette toile marquée par

1961. Camille Mauclair, *Louis Legrand : Peintre et graveur*, Paris, H. Floury et G. Pellet, 1910, p. 51.

1962. Saint-Potin, « Echos et Nouvelles », *L'Autorité*, 22 avril 1896, p. 1.

1963. Saint-Potin, « Echos et Nouvelles », *L'Autorité*, 20 avril 1896, p. 1.

1964. Gustave Babin, « Le Salon de 1903 : Société nationale des Beaux-Arts », *L'Echo de Paris*, 15 avril 1903, p. 1-2.

1965. *Maurice Denis, op. cit.*, p. 99.

1966. Catherine Verleysen, *Maurice Denis et la Belgique, 1890-1930*, Leuven, Leuven University Press, 2010, p. 125-126.

l'influence de Fra Angelico sur la palette de l'artiste mais également par le détail apporté aux visages des écolières, Maurice Denis défend la place de la religion dans l'éducation. Alors que les radicaux, grands vainqueurs des élections législatives de mai 1902, entendent, à travers la formation d'un gouvernement de combat, porter un coup décisif à l'influence de l'Église, les journalistes de l'organe de la droite nationaliste et catholique défendent cette célébration artistique de la foi catholique. À partir de juillet 1902, le gouvernement opte pour une application stricte de la loi sur les associations qui conduit à la fermeture des établissements scolaires non autorisés tenus par des congrégations autorisées¹⁹⁶⁷. Le gouvernement met en place, dès juin 1903, une commission qui débat d'une éventuelle séparation de l'Église et de l'État. Les relations diplomatiques avec le Vatican sont rompues le 30 juillet 1904. Dans ce contexte, en novembre 1904, Un Domino fait, dans *Le Gaulois*, l'éloge de Maurice Denis dont le catholicisme lui semble manifeste à travers ses portraits des papes Léon XIII et Pie X¹⁹⁶⁸ ainsi que ses copies des œuvres de Fra Angelico, Piero della Francesca et Raphaël qu'il expose dans la galerie d'Eugène Druet : « Ces pages, qu'inspira un double voyage en Italie – 1888¹⁹⁶⁹ [sic] et 1904 – enchantent par la suavité de leur couleur, leur noblesse décorative, leur forte signification sentimentale et témoignent d'un peintre chrétien et d'un grand peintre »¹⁹⁷⁰. Cet « écho de partout » d'Un Domino doit être lu en regard de sa chronique politique qui le précède et dénonce les mesures anticléricales du gouvernement d'Émile Combes :

« C'est la lutte contre le Christ qui se poursuit. [...] Il est impossible, hélas ! que la situation faite à la religion par les pouvoirs publics soit plus humiliante.

À propos de n'importe quoi et au moment où l'on s'y attend le moins et par je ne sais quel sadisme et quelle démente, ils se livrent aux actes les plus agressifs et les plus outrageants contre l'Église »¹⁹⁷¹.

Protestant contre l'érection d'une statue en l'honneur du chevalier de La Barre¹⁹⁷² devant la basilique du Sacré-Cœur, le chroniqueur de l'organe monarchiste se fait l'écho du sentiment de persécution des catholiques que semble apaiser le caractère décoratif des toiles religieuses de Maurice Denis.

1967. En mars et juin 1903, les deux Chambres rejettent presque toutes les demandes d'autorisation déposées par les congrégations d'hommes et de femmes. Leurs établissements scolaires sont donc fermés. En juillet 1904 une loi interdit l'enseignement aux congréganistes.

1968. Le catalogue de l'exposition « Études d'Italie 1898-1904 » indique notamment un portrait de *Léon XIII sur la Sedia*, à *Saint-Pierre* appartenant à Ambroise Vollard ainsi que deux portraits de *Pie X* qui n'ont pas été identifiés. Pierre Sanchez, *Les expositions de la galerie Eugène Druet : répertoire des artistes exposants et liste de leurs œuvres 1903-1938*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2009, p. 149-150.

1969. Maurice Denis effectue son premier voyage en Italie en 1895. *Maurice Denis, 1870-1943*, Ghent, Snoeck-Ducaju, 1994, p. 244.

1970. Un Domino, « Ce qui se passe : Echos de partout », *Le Gaulois*, 22 novembre 1904, p. 1.

1971. *Ibid.*

1972. En 1766, le chevalier François-Jean Lefebvre de La Barre est condamné à être décapité pour blasphème après avoir profané un crucifix à Abbeville.

4.5 La violence de l'avant-garde

Tandis que la presse nationaliste antiparlementaire célèbre l'émancipation des artistes d'avant-garde et la réaction artistique que représentent certains d'entre-eux, la presse du centre met l'accent sur la violence qui se dégage de leurs expositions.

À partir de la fin des années 1890, les critiques des organes du centre se plaignent des sensations désagréables que leur procurent les œuvres réalisées par les artistes considérés à l'avant-garde – celles-ci causées surtout par les formes et les couleurs employées par ces derniers. Renouant avec la description des expositions du groupe impressionniste comme de véritables fêtes populaires¹⁹⁷³, Arsène Alexandre compare, dans *Le Figaro*, le Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1897 à un Carnaval parisien dans lequel se serait égaré un Breton :

« L'homme débarque au Salon du Champ-de-Mars, et, au premier moment, il aperçoit, comme on dit, trente-six chandelles. Ou plutôt trente-six mille chandelles ; chandelles romaines et chandelles de bouges ; chandelles parfumées et chandelles empoisonnées. Il cherche à se reconnaître ; on lui siffle, on lui glapit aux oreilles, pour le mieux renseigner. On le pousse, on le raccroche ; il est comme le Bas-Breton sur le boulevard des Italiens, à six heures du soir le jour de la mi-carême : on vous l'enguirlande de serpentins, on vous le saupoudre de confetti »¹⁹⁷⁴.

Comme dans son compte rendu du premier Salon de l'Art nouveau dans la galerie de Siegfried Bing en 1895, qui lui avait causé une migraine¹⁹⁷⁵, le critique multiplie les références sensorielles qui traduisent l'expérience de son personnage face aux œuvres présentées comme émanations « de nos chères extravagances, de nos délicieuses nervosités, de nos poulx capricants, de nos subtils paradoxes »¹⁹⁷⁶. Lors de cette exposition sont notamment présentées les productions des nabis Maurice Denis et Paul Ranson, ainsi que d'Henri Matisse dont le critique inscrit le travail sur la lumière et la matière dans la lignée des toiles de Claude Monet : « d'autres [au contraire] introduisent la décomposition des éléments colorés, et nous font assister pour ainsi dire à la préparation de la cuisine qu'ils nous servent et nous font avaler en même temps »¹⁹⁷⁷. Les œuvres présentées par Henri Matisse au Salon de la Société des artistes Indépendants de 1903 sont également considérées comme extrêmement désagréables par le critique du *Petit Parisien* qui ne semble y voir que des taches de couleurs¹⁹⁷⁸. Ce sont également les formes simplifiées et attitudes

1973. Voir *infra* Le rire du critique (p. 153).

1974. Arsène Alexandre, « Le Figaro au Salon du Champ-de-Mars », *Le Figaro*, 23 avril 1897, p. 3–4.

1975. « La migraine commence à gagner, l'énervement me court au bout des doigts, je suis à point pour goûter l'art nouveau. [...] Je sors de chez lui fatigué, malade, exaspéré, avec les nerfs à vif et la tête pleine de cauchemars dansants, de culs de bouteille qui s'entre-choquent et se brisent ». Arsène Alexandre, « L'« Art nouveau » », *op. cit.*

1976. Arsène Alexandre, « Le Figaro au Salon du Champ-de-Mars », *op. cit.*

1977. *Ibid.*

1978. V. [Valensol], « Le Salon des indépendants », *op. cit.*

indécentes des figures représentées qui choquent le visiteur dont Arsène Alexandre narre le cheminement à travers une véritable parade :

« dans le premier moment de cette bousculade clownesque, il ne comprend pas. Ce sont des dames aux airs penchés jusque sous un angle presque défendu ; puis d'autres flottantes et tourbillonnantes sous des blouses vert-chou, ou dans des robes rose-énervée et d'autres qui, grâce au caprice impudent du peintre, émergent, pire que nues, d'un fourreau de satin noir et semblent s'offrir toutes »¹⁹⁷⁹.

Le calembour pourrait traduire la réaction de son visiteur devant le *Portrait d'Yvonne Lerolle en trois aspects* par Maurice Denis (Figure 149, p. 552). L'air mélancolique de la jeune femme apparaît comme matérialisé par sa position penchée dans la cueillette d'une fleur. Le regard du visiteur a également pu être arrêté par les lignes des robes qui simplifient les corps des jeunes femmes, faisant d'elles des allégories des différents moments de la vie d'Yvonne Lerolle. Louis de Fourcaud dénonce, quant à lui, lors de son compte rendu du Salon d'Automne de 1904, les empâtements de couleurs qui prennent le pas sur le dessin et la forme :

« quel affreux mélange ! Ici les colorations hurlent ; là le noir est opaque ; tout proche, la décoloration étend sa grisaille, tantôt noirâtre, tantôt blanchâtre, tantôt jaunâtre, tantôt verdâtre, bleuâtre ou d'une innomable [sic] nuance. J'ai aperçu tels panneaux où l'on croirait reconnaître tous les ingrédients équivoques et visqueux tombés du chaudron des sorcières. Les plus grossières ébauches, les plus informes préparations s'étalent avec orgueil »¹⁹⁸⁰.

Lors de ce Salon sont exposées notamment les toiles de Charles Camoin, de Robert Delaunay, de Kees Van Dongen, de Vassily Kandinsky, d'Albert Marquet, de Jean Metzinger, de Jean Puy, de Louis Valtat, d'Henri Matisse et de Georges Rouault¹⁹⁸¹.

À partir de 1901, les critiques de la presse du centre voient dans les couleurs et formes employées par les futurs Fauves la nature violente des peintres. S'il est rattaché à l'impressionnisme par un journaliste du *Petit parisien* qui apprécie l'ancienne avant-garde¹⁹⁸², le proto-Fauve¹⁹⁸³ Louis Valtat est considéré comme « le plus violent et le plus heurté des impressionnistes »¹⁹⁸⁴ par l'originalité de la palette qu'il emploie notamment dans les marines qu'il expose dans la galerie Durand-Ruel au printemps 1901. Ses *Lavandières*

1979. Arsène Alexandre, « Le Figaro au Salon du Champ-de-Mars », *op. cit.*

1980. Fourcaud, « Le Salon d'Automne », *op. cit.*

1981. Il nous a été malheureusement impossible d'identifier de manière certaine les toiles exposées par ces artistes afin de les comparer à l'article de Louis de Fourcaud.

1982. Anonyme, « Echos et nouvelles », *Le Petit Parisien*, 27 janvier 1901, p. 2.

1983. Françoise Garcia (dir.), *Louis Valtat, 1869-1952, une exposition rétrospective*, cat. exp., Bordeaux, Galerie des beaux-arts, 19 mai - 27 août 1995, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux / William Blake & Co., 1995, p. 47.

1984. Anonyme, « Echos et nouvelles », *Le Petit Parisien*, 17 avril 1901, p. 2.

(Figure 150, p. 552) peintes entre 1896 et 1897 que les critiques ont pu découvrir au Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1897 sous le titre des *Laveuses* témoignent de l'influence de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme sur le peintre tout en présentant une expérimentation gestuelle et chromatique le rapprochant des Fauves. Avec une touche très libre, Louis Valtat place ses lavandières au travail dans un espace sans profondeur caractérisé par la vivacité des couleurs et des contrastes. Les couleurs dont il use, le jaune, le bleu, le vert, ne sont ni pures ni arbitraires cependant la liberté de sa touche dissout les formes si bien qu'Ithzak Goldberg propose de voir dans ces coulées de couleur le véritable sujet de la toile¹⁹⁸⁵. Les toiles de cet artiste ne sont pas perçues comme témoignant d'une rupture avec l'esthétique des indépendants des années 1870 mais comme un dépassement. Le salonnier de l'organe de l'Alliance démocratique, Valensol, qui fait des artistes aux aspirations primitivistes de véritable barbares¹⁹⁸⁶, présente, lors de son compte rendu du Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1904, le « peintre d'avant-garde »¹⁹⁸⁷ Georges d'Espagnat, comme partagé entre délicatesse et sauvagerie. Le critique croit discerner dans ses toiles la lutte du peintre contre son instinct violent :

« *La Paisible Journée* de M. Georges d'Espagnat, montre un peintre violent, fougueux, excessif, est pleine de qualités heureuses : la figure de la jeune femme, au centre, est traitée avec goût, et le matou qui se frotte contre le pied de la table décèle des délicatesses rares : pourquoi donc, malgré la lumière dont elle est pleine, cette toile demeure-t-elle hostile et farouche ? »¹⁹⁸⁸

Il déplore ce qu'il considère comme des « exagérations voulues »¹⁹⁸⁹ dans le traitement du paysage et du ciel et lui semblent dues à un manque d'observation. En l'absence de la *Paisible Journée* que nous n'avons pas réussi à identifier, il convient d'observer la toile *Femmes en Provence* (Figure 151, p. 553), peinte en 1902, qui représente également une scène de plein air très lumineuse, des figures féminines évoluant dans un jardin. La simplification des formes, construites par la couleur, la disparition des traits des visages des femmes, ainsi que les jeux de contrastes entre les touches de jaune, bleu, rouge et vert qui animent la composition pourraient expliquer la violence ressentie par Valensol. Le critique du *Journal des débats politiques et littéraires*, Édouard Sarradin, apprécie quant à lui pleinement la richesse et la vivacité de la palette utilisée par le peintre dans la scène familiale qui dénote, selon lui, un talent de décorateur. Il inscrit l'artiste dans la continuité des impressionnistes :

« on est heureux de voir que tant de jeunes gens, épris de liberté et de vérité,

1985. Maïthé Vallès-Bled, *Valtat : indépendant et précurseur*, cat. exp., Lodève, musée de Lodève, 2 juin - 16 octobre 2011, Sète, Musée Paul Valéry, 2011, p. 29.

1986. Voir *infra* Deux visions de la sauvagerie artistique chez les républicains progressistes (p. 233).

1987. Valensol, « La Vie artistique : Le Vingtième Salon des Artistes Indépendants – Dans les Serres du Cours la Reine – Audaces et Puérités », *Le Petit Parisien*, 22 février 1904, p. 4-5.

1988. *Ibid.*

1989. *Ibid.*

mettent à profit les belles leçons de leurs aînés en indépendance, et, selon l'exemple de ceux-ci, tâchent à puiser, dans l'étude intelligente de la lumière et de la nature, des inspirations nouvelles et des forces personnelles »¹⁹⁹⁰.

Le critique de l'organe de la Fédération républicaine progressiste divise en revanche, lors du Salon d'Automne de 1905, les futurs Fauves en deux groupes. Il loue, en effet, la justesse et la vérité des scènes de plein air d'Henri Manguin et de Charles Camoin qu'il rapproche des impressionnistes : il décrit *La Sieste* d'Henri Manguin (Figure 152, p. 553) comme « l'une des quelques toiles vraiment fortes de ce Salon. La figure s'inscrit dans la lumière en un relief très étudié et très juste. Et tout le tableau est dans la vérité de la nature », tandis que les marines de Charles Camoin tel son *Port de Cassis* (Figure 153, p. 554) lui rappellent d'anciennes œuvres de Claude Monet par la limpidité de leur atmosphère¹⁹⁹¹. Le portrait par Henri Manguin de sa compagne, allongée au cœur d'un jardin dont la végétation l'abrite de la lumière du Midi, témoigne de son goût pour l'exaltation de la couleur dans de brillantes harmonies qu'il retient d'Henri-Edmond Cross et de Théo van Rysselberghe ainsi que d'un dessin simplifié aux contours accentués sans déformations agressives¹⁹⁹². En revanche, les toiles d'Henri Matisse, de Maurice de Vlaminck, d'André Derain, d'Othon Friesz et d'Albert Marquet heurtent le critique par leur palette éclatante et la simplification des formes qui le découragent de toute analyse : « Ce qu'il y a d'outrancier et d'agressif chez André Derain nous dispose mal à distinguer les mérites qu'il paraît avoir »¹⁹⁹³. *Le séchage des voiles* d'André Derain (Figure 154, p. 554) se ressent encore de l'influence de la touche dévisée des néo-impressionnistes, mais le peintre intègre des aplats et des lignes. Dans cette vue plongeante du port de Collioure, il se détache d'une représentation naturaliste du paysage, simplifiant à l'extrême les formes et mettant l'accent sur la peinture elle-même à travers l'utilisation de la toile « en réserve », couverte d'une préparation blanche réfléchissante, notamment pour la construction des voiles des bateaux¹⁹⁹⁴. Le recours au champ lexical des sensations traduit à la fois l'irritation et le malaise ressentis par le critique face aux couleurs et aux formes : « Le Midi d'Albert Marquet a des acidités un peu agaçantes. Et je vois sans plaisir ces rochers en carton dans une mer cotonneuse »¹⁹⁹⁵. Il déplore la facture et les violents contrastes des toiles de Maurice de Vlaminck visibles dans *Crépuscule* (Figure 155, p. 555). C'est, en effet, avec une touche large, chargée de matière que le peintre construit ce paysage extrêmement simplifié dont les troncs massifs de deux arbres deviennent, grâce à un cadrage resserré,

1990. Edouard Sarradin, « Notes d'art : Le Salon des Indépendants », *Journal des débats politiques et littéraires*, 27 février 1904, p. 3.

1991. Edouard Sarradin, « Le Tour du Salon d'Automne », *Journal des débats politiques et littéraires*, 17 octobre 1905, p. 3.

1992. Véronique Serrano (dir.), *Manguin, l'exaltation de la couleur : Un fauve chez Bonnard*, cat. exp., Le Cannel, musée Bonnard, 27 juin - 31 octobre 2015, Milan, Le Cannel, Silvana editoriale, Musée Bonnard, 2015, p. 18-20.

1993. Edouard Sarradin, « Le Tour du Salon d'Automne », *op. cit.*

1994. *André Derain : Le peintre du « trouble moderne »*, cat. exp., Paris, musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 18 novembre 1994 - 19 mars 1995, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1994, p. 113-114.

1995. Edouard Sarradin, « Le Tour du Salon d'Automne », *op. cit.*

le véritable sujet.

Certaines œuvres présentées au Salon d'Automne à partir de 1904 sont si contraires par leurs couleurs, leurs formes et leurs sujets à l'esthétique admise par les critiques de la presse républicaine de droite comme du centre que leurs auteurs sont assimilés par le critique de *La Croix* à des bandits. Sous le pseudonyme de Pierre l'Ermite, le prêtre Edmond Loutil¹⁹⁹⁶ constate dans ce salon le règne de l'art « d'opposition » :

« on a surtout admis les *toiles d'opposition*, celles aux couleurs truculentes, aux dessins synthétiques, aux concepts fous, les toiles spirites, les paysages vus avec des rétines malades ; sur la nudité des murs se poursuivent des œuvres folles, absinthiques qui encadrent et noient les autres ; et, sans distinguer, une certaine presse fait admirer tout sur commande »¹⁹⁹⁷.

Donnant à son lecteur un aperçu des réactions suscitées par ces œuvres jugées nocives pour leur voisinage, le journaliste place dans la bouche d'un visiteur une allusion aux bandits qui, au début du XX^{ème} siècle, font régner la terreur à Paris et aux abords des grandes villes :

« que de réserves à faire !...
– Est-ce l'endroit ou l'envers ?...
– C'est le Salon des apaches !...
– Ce serait signé Raphaël, jamais on ne me fera digérer cela !...

Ces trois réflexions, entendues parmi cent autres, résument l'opinion du public non entraîné ; et on le comprend ! »¹⁹⁹⁸

Le journaliste se place aux côtés des ouvriers, des artisans, des employés que *La Croix* cherche à capter et avec lesquels Edmond Loutil construit une connivence : il interpelle son lecteur, use d'un registre de langage familier et ancre ses articles dans la vie quotidienne parisienne¹⁹⁹⁹. Le qualificatif d'« apache » prend, dans *La Croix*, une connotation anarchiste qui apparaît dans une gazette intitulée « Mentalité d'anarchiste » et relatant l'assassinat du ministre de l'intérieur russe Viatcheslav Plehve par des révolutionnaires en juillet 1904 :

« On sait que parmi la presse officielle directement inspirée par M. Combes et reflétant, par conséquent, les idées du gouvernement, l'*Action* figure au premier rang. [...] Elle appelle tout simplement ce crime anarchiste : *L'exécution de Plehve*. [...] Ils considèrent aussi en France les exploits des apaches contre la

1996. Voir dictionnaire (annexe B, p. 629).

1997. P. l'Ermite, « Salon d'Automne », *La Croix*, 16 octobre 1904, p. 2.

1998. *Ibid.*

1999. Yves Poncelet, *Pierre L'Ermite (1863-1959) : Prêtre, journaliste à « La Croix » et romancier*, Paris, Les Editions du cerf, 2011, p. 137.

liberté des citoyens, contre la propriété, contre la liberté du travail comme des « exécutions », et comme des criminels les citoyens qui osent se défendre »²⁰⁰⁰.

De la même manière que la rédaction proteste contre l'inaction du gouvernement républicain face à ces bandes qui s'attaquent à l'armée et à l'Église²⁰⁰¹, le prêtre journaliste reproche à une partie de la critique de vanter les œuvres de l'avant-garde :

« Je ne cesserai de le redire ici pour sauvegarder, envers et contre tous, le goût de nos lecteurs : la vraie peinture reste au Champs-Élysées, aux Artistes Français. Le Salon d'Automne [...] s'il ne veut pas sombrer dans l'impopularité des Impressionnistes, qu'il ne devienne pas le refuge et le triomphe d'une foule de rapins qui, ne sachant ni dessiner ni peindre, cherchent, dans une incohérence prétentieuse ou dans une obscénité décadente, un succès passager de curiosité si différent du véritable succès d'art »²⁰⁰².

Ce ton militant est caractéristique du journal assomptionniste qui est mis au service de l'Action libérale populaire²⁰⁰³ de Jacques Piou et Albert de Mun à partir de 1902 à la demande de Léon XIII. *La Croix* s'adresse, en effet, aux milieux populaires urbains qu'elle entend rallier à la cause catholique afin d'organiser la défense religieuse. Il est également caractéristique du style d'Edmond Loutil qui choisit d'exercer son apostolat par son travail de journaliste. Dans *Pierre L'Ermite (1863-1959) : Prêtre, journaliste à « La Croix » et romancier*, Yves Poncelet remarque que le prêtre encourage les catholiques à s'organiser par le biais de la presse se montrant ainsi proche des thèmes défendus par le parti conservateur de défense religieuse²⁰⁰⁴. Bien que tournée vers le militantisme, la rédaction de *La Croix* assure aux principales manifestations artistiques de l'année 1905 une couverture médiatique. Ces comptes rendus permettent de deviner ce qu'Edmond Loutil présente à ses lecteurs comme de l'art d'anarchistes. En effet, le salonnier de *La Croix*, relatant sa visite au Salon de la Société nationale des beaux-arts présente l'art d'avant-garde comme

2000. Anonyme, « Gazette : Mentalité d'anarchiste », *La Croix*, 3 août 1904, p. 1.

2001. À l'été 1904, les gazettes de *La Croix* dénonçant les actes de violence, de vandalisme et de blasphème de groupes révolutionnaires se multiplient : « Les journaux franc-comtois signalent le passage dans leur région d'une troupe de jeunes socialistes belges venus de Gand, sous la conduite d'un député socialiste. Ces jeunes gens des deux sexes, de 12 à 18 ans, se conduisent, paraît-il, avec une insupportable grossièreté, ne reculant même pas devant des actes abominables de vandalisme. À Besançon, en passant sous les fenêtres du cercle militaire, ils s'étaient permis de pousser des cris hostiles et injurieux pour notre armée. Dans la petite commune de Nans-sous-Sainte-Anne, ils ont fait mieux : sous l'œil impassible de leur député, une Vierge placée dans une anfractuosité de rocher, située au bord de la route à peu de distance du village, a été, par ces garnements, souillée, insultée et brisée. [...] De pareils faits sont intolérables, et nous avons vraiment assez de nos apaches sans être obligés de subir, par surcroît, ceux de nos voisins ». Anonyme, « Gazette : Vandalisme et grossièreté », *La Croix*, 20 août 1904, p. 1.

2002. P. l'Ermite, « Salon d'Automne », *op. cit.*

2003. À la suite du discours de Pierre Waldeck-Rousseau le 28 octobre 1900, inquiétant les congrégations, les chefs de la droite républicaine, Jacques Piou et Albert de Mun, décident de fonder, le 5 juillet 1901, un véritable parti politique afin de résister à l'offensive anticléricale et de défendre les libertés religieuses. Ce parti reste fidèle à la République et entend s'appuyer sur le peuple.

2004. Yves Poncelet, *Pierre L'Ermite (1863-1959) : Prêtre, journaliste à « La Croix » et romancier*, *op. cit.*, p. 86.

incompréhensible : « Mentionnons enfin quelques éclats de rire, mais discrètement étouffés, et l'étonnement naïf de quelques bonnes âmes qui, devant certains tableaux « dernier cri », murmurent timidement : « Mais on ne voit rien ! » »²⁰⁰⁵ Un autre critique visitant le Salon de la Société des Artistes Indépendants et le Salon d'Automne, confirme le caractère hermétique de ces œuvres : « Et vraiment d'avoir regardé ces fantaisies échevelées, produits de cerveaux et d'yeux malades, ces arbres roses, ces chairs vertes, ces maisons violettes, on se jette avec frénésie vers les œuvres sages et pondérées. [...] Les « compositions » que l'on trouve dans ce Salon appartiennent au genre de peinture qu'on ne saurait analyser ni apprécier dans aucune langue, faute souvent d'avoir pu les comprendre »²⁰⁰⁶. Ainsi s'exclame le critique de *La Croix* au Salon d'Automne de 1905 : « Comment tant de choses informes osent-elles se produire en public, c'est ce que l'on se demande, oh ! sans colère, mais avec une indulgente pitié »²⁰⁰⁷. Dans ses comptes rendus du Salon de la Société des Artistes Indépendants comme du Salon d'Automne, le critique choisit de passer sous silence les œuvres des divisionnistes, des nabis ainsi que des futurs Fauves²⁰⁰⁸ que le public semble juger pitoyables. Seul Charles Camoin suscite l'intérêt du critique lors des deux expositions : « parmi ceux qui, sans théorie préconçue, se préoccupent seulement de rendre ce qu'ils voient et ce qu'ils sentent avec tous les moyens d'expression qu'un art plus libre et vraiment indépendant leur a mis entre les mains. [...] le *Canal aux Martigues*, de M. CAMOIN, un peu dur et sec cependant dans sa facture »²⁰⁰⁹.

2005. Diégo, « Ce qu'on entend au Salon », *op. cit.*

2006. E. A., « Les Artistes Indépendants », *La Croix*, 26 mars 1905, p. 3.

2007. E. A., « Le Salon d'automne », *La Croix*, 19 octobre 1905, p. 2.

2008. Lors de ces deux manifestations sont exposées les œuvres d'Henri Matisse, André Derain, Henri Manguin, Georges Rouault, Charles Camoin, Louis Valtat, Albert Marquet, Maurice de Vlaminck, Pierre Bonnard, Othon Friesz ou encore Raoul Dufy.

2009. E. A., « Les Artistes Indépendants », *op. cit.*

Partie 3 : La gauche, entre républicanisme et révolution, face à l'avant-garde

Les caractéristiques des groupes radicaux – leur ardeur réformatrice ainsi que leur intérêt pour la « question sociale » – qui les éloignent des républicains opportunistes dès les années 1880, en les rapprochant parfois des socialistes les plus réformistes, tout en conditionnant la réception des mouvements d'avant-garde dans les colonnes de leurs organes nous ont conduit à étudier cette réception dans la presse de gauche, républicaine comme révolutionnaire.

1 La défense des avant-gardes par la presse de gauche

Le recours au rire et à ses expressions littéraires qui avait presque disparu des comptes rendus d'expositions du groupe impressionniste à partir de 1880, réapparaît timidement à partir de 1886, principalement dans la presse monarchiste, alors que le Salon de la Société des Artistes Indépendants s'organise comme un événement artistique d'avant-garde annuel. Au sein de notre corpus, seuls les critiques de la presse républicaine, du centre comme de gauche, ainsi que de la presse anarchiste, se dressent en défenseurs de l'avant-garde artistique contre les rires du public et de leurs confrères.

1.1 La défense des artistes contre les ricanements de la foule

1.1.1 La défense des impressionnistes

C'est à une réhabilitation des anciens membres du groupe impressionniste que se livre, dans un premier temps, au début des années 1890, la presse radicale et anarchiste. Au moment des expositions personnelles de Camille Pissarro, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley et Berthe Morisot, les critiques de la presse radicale-socialiste et anarchiste profitent du dédain de la presse royaliste²⁰¹⁰ pour renouveler leur soutien à ces artistes qui ont subi les moqueries du public dans les années 1870. Lors de l'ouverture des expositions de Camille Pissarro chez Durand Ruel à l'hiver 1893 et d'Alfred Sisley chez Boussod & Valadon au printemps 1893, le critique de l'organe radical-socialiste, Gustave Geffroy rappelle les récriminations du public contre leurs œuvres :

« l'impressionnisme, sans le chercher, sans le vouloir, par le simple amour de la nature, a continué une tradition, s'est rencontré avec une race élégante d'artistes. On peut donc être surpris des clameurs, des accusations de grossièreté, de basse matérialité qui ont accueilli ces réalisations sincères. Mais quoi ! n'avait-on pas dédaigné aussi pendant un demi-siècle l'art de Fragonard et de Watteau. Il n'y a donc pas à s'étonner des dédains et des non-compréhensions,

2010. Au sein de la presse de droite seul l'organe royaliste, *Le Gaulois*, évoque les expositions personnelles de Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et Alfred Sisley mais seulement à travers les échos d'Un Domino qui ne parviennent pas à masquer le silence de son salonier, Louis de Fourcaud.

et tout finit, d'ailleurs, par retrouver sa place. La vérité, c'est que sans parler de la nouvelle poésie de nature, du beau panthéisme qui vivifie l'œuvre de Monet, de Pissarro, de Renoir, et pour s'en tenir aux seules apparences, aux harmonies indéniables de couleurs, cette peinture impressionniste était délicieuse à regarder à l'égal des bouquets de printemps »²⁰¹¹.

Ces réactions violentes lui semblent d'autant plus inappropriées qu'il inscrit l'exaltation des sensations qu'il perçoit dans les œuvres des impressionnistes dans la tradition artistique française du XVIII^{ème} siècle sous l'influence d'Hippolyte Taine qui prône la sensation comme mode de connaissance²⁰¹². Ayant rattaché le groupe d'artistes à la tradition française, il présente Camille Pissarro comme opérant une véritable révolution dans le traitement de la lumière et la couleur : « sont rassemblées là, environ une cinquantaine de tableaux par lesquels se continue la révolution du fin analyste de la lumière, épris des chatoiements et des nuancements des colorations »²⁰¹³. Dans la toile *La Femme au fichu vert* (Figure 156, p. 555), Camille Pissarro joue des effets de la lumière sur le visage paisible d'une jeune paysanne, décomposant les tons dans une technique proche de celle des divisionnistes. En le félicitant de parvenir à fixer les reflets qui modifient continuellement la perception du monde qui nous entoure, le critique s'inscrit dans la continuité de la défense radicale des impressionnistes du début des années 1880²⁰¹⁴.

En revanche, lorsque, rendant hommage, dans *Les Temps nouveaux*²⁰¹⁵, au peintre qui vient de mourir le 13 novembre 1903, l'architecte et journaliste Frantz Jourdain²⁰¹⁶ revient également sur l'injustice de la foule qui s'est moquée des œuvres des impressionnistes, il propose une défense de leur esthétique inédite pour l'organe anarchiste :

« Pissarro dont les toiles dilatèrent autant de rates que celles de Corot, de Manet, de Degas, de Puvis de Chavannes et de Carrière.

D'ailleurs, quand on admire avec pâmoisons d'enthousiasme les bonnes femmes en savon de M. Bouguereau et les bonhommes en charbon de M. Bonnat, il paraît logique de se tordre devant un beau morceau de peinture »²⁰¹⁷.

Au cours de la période impressionniste, les organes anarchistes de Jean Grave n'avaient commenté aucune des expositions du groupe qui lui semblait s'adresser uniquement à la bourgeoisie²⁰¹⁸. C'est donc, en 1903, la première évocation dans l'organe anarchiste de

2011. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : Trois expositions », *La Justice*, 17 mars 1893, p. 1.

2012. Patricia Plaud-Dilhuit, *Gustave Geffroy critique d'art [thèse de doctorat Université Lille 3]*, Lille, Lille 3 ANRT, 1988, p. 70.

2013. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : Trois expositions », *op. cit.*

2014. Voir *infra* Des novateurs (p. 146).

2015. Organe anarchiste remplaçant *Le Révolté* qui disparaît en 1894 sous le coup des « lois scélérates », l'hebdomadaire est lancé en mai 1895 par Jean Grave avec l'aide d'Élysée Reclus et de Pierre Kropotkine. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 379.

2016. Voir dictionnaire (annexe B, p. 625).

2017. Frantz Jourdain, « Camille Pissarro », *Les Temps nouveaux*, 25 décembre 1903, p. 1-2.

2018. Voir *infra* Les anarchistes, l'art et la bourgeoisie (p. 76).

l'incompréhension du public que le journaliste explique par la rupture de Camille Pissarro avec l'esthétique académique. La violence des réactions qu'il suscite auprès d'un public conservateur est alors perçue comme le gage de son tempérament révolutionnaire :

« Nous lui devons des œuvres capitales ; elles ont élucidé et formulé la théorie générale des impressionnistes, de ces admirables artistes longtemps méconnus, bafoués, injuriés, vilipendés qui ont possédé la vraie sincérité, celle d'être de ce temps, regardant les choses avec le souci de les bien voir et d'en comprendre le caractère, cherchant à s'en emparer pour leur joie esthétique et non pour satisfaire un programme, n'acceptant ni intermédiaire, ni idées préconçues, ni voisin factice, ni idées empirique entre ces choses et leur amour de la nature. Ils se sont servis des nombreux éléments de beauté mis à leur disposition par leur époque, qu'ils ont passionnément adorée, comme tous les maîtres du passé en somme ; ils n'ont donc pas essayé de faire naïf, mais de faire vrai »²⁰¹⁹.

Ses expérimentations plastiques destinées à traduire la vie moderne valent à l'artiste les dédains de la foule bourgeoise mais le sacrent peintre d'avant-garde dans l'hebdomadaire anarchiste :

« Dans l'histoire de l'art, Pissarro restera un des précurseurs du paysage moderne, un des chefs de l'impressionnisme, un maître probe, consciencieux, novateur et hautement personnel, un convaincu qui n'a jamais commis une lâcheté dans le but de plaire au public et d'attirer la vogue sur sa marchandise »²⁰²⁰.

1.1.2 La défense de l'avant-garde post-impressionniste

Ce n'est qu'à partir de 1897 qu'apparaissent, dans la presse républicaine, des prises de position en faveur des artistes post-impressionnistes en vertu de leur positionnement d'avant-garde sur la scène artistique. Ayant succédé en 1895 à Gustave Geffroy, après une année de coexistence de leurs chroniques artistiques respectives, comme critique de *La Justice*, Désiré Louis s'exprime en faveur des artistes « les plus avancés » qui exposent au Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1897 au mépris des rires du public :

« Ces apprentis-artistes qui se passent de jury d'admission et présentent librement leurs œuvres au jugement du public, sont trop souvent tournés en ridicule. On oublie que dans leurs tentatives, il y a un travail de l'intelligence, une volonté à traduire la vérité aussi respectable que les soucis d'un épicier, d'un vulgaire commerçant, se creusant le cervelet pour mieux frustrer leur

2019. Frantz Jourdain, « Camille Pissarro », *op. cit.*

2020. *Ibid.*

clientèle. Est-ce que de véritables artistes ne sont pas sortis de ce milieu ? *Les Indépendants* sont en somme le canal populaire de l'art où chacun pousse son chaland, comme il l'entend »²⁰²¹.

En comparant les artistes d'avant-garde bafoués aux petits commerçants, le critique les rend plus respectables aux yeux de ses lecteurs. Les radicaux-socialistes se présentent traditionnellement comme les défenseurs des travailleurs, en s'attaquant aux féodalités financières et en réclamant l'amélioration des conditions de travail des ouvriers, employés et petits entrepreneurs qui constituent leur base électorale²⁰²² ainsi que l'exprime Eugène Raïga commentant le discours prononcé par Alexandre Millerand le 30 mai 1896 afin de définir le programme socialiste²⁰²³. Leur prise de position en faveur de la « République sociale » tout en rejetant le collectivisme envisagé par le député socialiste s'inscrit dans le contexte de la chute du premier gouvernement radical de Léon Bourgeois en avril 1896 et de la constitution du gouvernement modéré de Jules Méline dont sont exclus les radicaux. À travers le « solidarisme » qu'il développe la même année, Léon Bourgeois propose un compromis entre le libéralisme économique et social des républicains progressistes et l'aspiration des petits commerçants à être protégés par l'État²⁰²⁴. De la même manière que ces derniers entendent lutter contre les injustices sociales qui leur semblent ignorées par les républicains progressistes, le critique de l'organe radical-socialiste dénonce l'injustice que subit l'avant-garde artistique.

La lecture des comptes rendus d'expositions rédigés par Désiré Louis révèlent une identification de l'avant-garde similaire à celle d'Arsène Alexandre qui, dans *Le Figaro*, présente, la même année, comme « un noyau d'artistes qui luttent toujours »²⁰²⁵, « un groupe de combat »²⁰²⁶, une « phalange »²⁰²⁷ les néo-impressionnistes, les nabis ainsi que des artistes comme Armand Guillaumin qui se livrent à des expérimentations sur la couleur :

« Du Salon des Indépendants, depuis quinze ans, sont sortis (c'est le cas de le dire) plusieurs artistes remarquables. Cette exposition, où il était spirituel d'aller, pour rire devant des « horreurs », a fait connaître des peintres comme MM. H. de Toulouse-Lautrec, Anquetin, Guillaumin, Signac, Bonnard,

2021. Désiré Louis, « Notes d'Art : Les Indépendants », *La Justice*, 12 avril 1897, p. 1.

2022. Georges Lavau, Gérard Grunberg et Nonna Mayer (dir.), *L'Univers politique des classes moyennes*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1983, p. 58-59.

2023. « Nous sommes disposés à demander les réformes sociales actuellement possibles dans l'état économique contemporain, en dehors de tout système préconçu. [...] Au surplus, nous serons toujours d'accord avec M. Millerand pour combattre les puissances d'argent et la féodalité financière qui menacent de plus en plus les citoyens dans leur liberté économique et politique. La plaie du jour, la voilà ; et c'est elle qu'il s'agit de cicatriser au plus tôt ». Eugène Raïga, « Le Discours de M. Millerand », *La Justice*, 2 juin 1896, p. 1.

2024. *L'Univers politique des classes moyennes*, op. cit., p. 60-62.

2025. Arsène Alexandre, « La Vie artistique : Les Indépendants », *Le Figaro*, 3 avril 1897, p. 4.

2026. *Ibid.*

2027. *Ibid.*

Les productions de ces artistes justifient, selon lui, l'examen sérieux et la défense du Salon de la Société des Artistes Indépendants. Désiré Louis loue ainsi la capacité des néo-impressionnistes, tels Paul Signac, Edmond Cross, Hippolyte Petitjean²⁰²⁹ qui exposent leurs œuvres en décembre 1894, ainsi que Théo van Rysselberghe²⁰³⁰ en janvier 1895 à la galerie de Léonce Moline, à traduire les effets de lumière à travers une coloration intense. La toile d'Henri-Edmond Cross, *L'Air du soir* (Figure 157, p. 556), exposée en 1894, semble charmer Désiré Louis par l'harmonie des couleurs utilisées pour traduire ce coucher de soleil. Il en salue le caractère décoratif. Il affirme toutefois sa gêne vis-à-vis de la systématisation de la touche pointilliste qui introduit une certaine dureté dans les formes et alourdit les compositions. Le critique fait également l'éloge de l'éclat de la palette d'Ignacio Zuloaga qui, après avoir participé aux expositions des Peintres impressionnistes et symbolistes, se voit, semble-t-il²⁰³¹, consacrer une exposition personnelle par Louis-Léon Le Barc de Boutteville en avril 1895²⁰³², ainsi que celle d'Armand Guillaumin dont les toiles sont visibles dans la galerie de Paul Durand-Ruel en février 1896. Désiré Louis s'intéresse tout particulièrement à la vigueur de la palette de ce dernier et à la simplification des formes qu'il juge originale : « L'œuvre de M. Guillaumin est inégale, superficielle d'analyse. Il marque cependant son effort à vouloir représenter la nature d'une façon nouvelle »²⁰³³. Le critique remarque également les expérimentations en vue d'une plus grande expressivité des formes à travers les œuvres exposées au cours de la neuvième exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes chez Louis-Léon Le Barc de Boutteville en mai 1895. Il commente ainsi avec plaisir les simplifications expressives perçues dans les œuvres d'artistes aussi différents que Darío de Regoyos dont il loue « les particularités d'attitudes, de raideurs, de contorsions finales »²⁰³⁴ des chevaux morts, de sa toile *Victime de la fête* (Figure 158, p. 556), et Maurice Denis. Le critique s'arrête devant la *Maternité aux manchettes de dentelle* (Figure 159, p. 557) du peintre nabi et décrit la tendresse de la scène rendue par les courbes du visage, de la chevelure ainsi que du torse de la mère allaitant son enfant que met en valeur le contraste établi par la dureté des angles de la porte et de la fenêtre qui composent son intérieur. Le critique de l'organe radical-socialiste se pose ainsi en défenseur des expérimentations plastiques sur la couleur comme sur la forme, à la fin des années 1890.

2028. Arsène Alexandre, « La Vie artistique : Les Indépendants et expositions diverses », *Le Figaro*, 24 avril 1898, p. 5.

2029. Désiré Louis, « A Paris et ailleurs : Signac, Cross et Petitjean », *La Justice*, 23 décembre 1894, p. 1.

2030. Désiré Louis, « A Paris et ailleurs : Théo van Rysselberghe », *La Justice*, 13 janvier 1895, p. 1.

2031. Le catalogue des expositions organisées à la galerie de Louis-Léon Le Barc de Boutteville n'évoque pas cette exposition dont Désiré Louis rend compte le 10 avril 1895. Pierre Sanchez, *Les expositions de la galerie Le Barc de Boutteville (1891-1899) et du Salon des Cent (1894-1903)*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2012.

2032. Désiré Louis, « A Paris et ailleurs : Ignacio Zuloaga », *La Justice*, 10 avril 1895, p. 1.

2033. Désiré Louis, « Notes d'Art », *La Justice*, 29 février 1896, p. 1.

2034. Désiré Louis, « Impressionnistes et symbolistes », *La Justice*, 7 mai 1895, p. 1.

1.2 La dénonciation d'une aristocratie artistique

Les critiques de la presse anarchiste comme radicale-socialiste se dressent, de la même manière que les radicaux à la fin des années 1870²⁰³⁵, contre leurs confrères conservateurs – en art comme en politique – qui encouragent le rire de la foule. Rendant compte de la troisième exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes tenue chez Louis-Léon Le Barc de Boutteville à l'automne 1892, Gustave Geffroy²⁰³⁶ poursuit le combat mené par Firmin Javel dans *L'Événement* en 1880 contre un rire qui dispense le critique de toute réflexion :

« l'idée de rire d'un effort ou de passer sous silence une manière d'être ne saurait venir à ceux qui ne regardent pas l'art comme une mode, et ne sont pas définitivement éblouis par les installations concurrentes des Champs-Élysées et du Champ-de-Mars. Entrons donc chez Le Barc de Boutteville. [...] S'il y a trace de recherche active et de sincère inquiétude, c'en est assez pour prendre l'attention du passant de bonne foi »²⁰³⁷.

Le rire comme le silence devant les œuvres d'artistes en quête d'un nouveau langage plastique sont condamnés comme indignes du métier de critique d'art.

1.2.1 La violence des critiques

Il faut attendre 1887 pour lire, dans les colonnes de *La Justice*, une véritable dénonciation de la violence des critiques à l'encontre des impressionnistes. Dans les mois qui suivent la dernière exposition du groupe, Gustave Geffroy constate un apaisement de la critique envers ces artistes qui exposent maintenant leurs toiles dans la prestigieuse galerie de Georges Petit à l'occasion des expositions internationales²⁰³⁸. En mai 1887, les œuvres de Pierre-Auguste Renoir, Claude Monet, Camille Pissarro, Berthe Morisot et Alfred Sisley peuvent être redécouvertes rue de Sèze lors de la sixième exposition internationale. Le critique de *La Justice* revient alors sur la violence des articles de certains critiques qui ont, par le passé, encouragé le public à se moquer des toiles de Claude Monet :

« Celui-là a été criblé de quolibets, a servi de cible à l'esprit des journaux. Quand il était question de lui, la blague facile s'aggravait de fureur. On eût dit que la rage troublait les yeux de ceux qui regardaient ses toiles, faisait trembler la main de ceux qui exerçaient sur lui leur critique. Jamais, pour personne, l'injustice des arrêts, la violence des épithètes, n'ont été poussées plus loin. Il a eu à subir les jugements lourds des prétentieux, le persiflage

2035. Voir *infra* La défense des impressionnistes par les républicains (p. 139).

2036. Voir dictionnaire (annexe B, p. 608).

2037. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : Chez Le Barc de Boutteville », *La Justice*, 29 novembre 1892, p. 1.

2038. L'exposition internationale est fondée par Georges Petit en 1882, Claude Monet y expose pour la première fois en 1885, il est rejoint par Pierre-Auguste Renoir en 1886.

des boulevardiers, la colère des arrivés troublés dans leur négoce, les complots qui se traduisent par le silence, par les refus d'admission dans les expositions publiques, par les mensonges brutalement exprimés dans les journaux. [...] Les plaisantins des journaux riaient, la foule moutonnaire riait »²⁰³⁹.

Lorsqu'il présente l'artiste comme le martyr d'une critique indigne, ce ne sont plus seulement, en 1887, les critères de l'esthétique traditionnelle que Gustave Geffroy considère incapables de servir de référence aux œuvres impressionnistes²⁰⁴⁰ mais leurs promoteurs eux-mêmes en la personne des critiques conservateurs qu'ils jugent incompetents pour évaluer le nouveau langage plastique :

« il a pour témoins de son travail des critiques autrement impeccables que les bavards de la chronique, les reporters mal renseignés, les diseurs de riens qui parlent art, théâtre, politique, morale, vie sociale [...]. Ces témoins, auxquels il confronte perpétuellement les œuvres qu'il crée dans une perpétuelle fièvre de production, sont les objets et les éléments qu'il voudrait reproduire avec leur grâce ou leur horreur, les fleurs, les arbres, les pierres, les falaises, les rocs, les lames, les nuages, le sol, la lumière, l'espace »²⁰⁴¹.

1.2.2 L'incompétence des critiques

Les critiques de l'organe radical-socialiste mettent en garde leurs lecteurs contre les jugements arrêtés de leurs confrères. Lorsque le salonnier de *La Justice*, de 1894 à 1895, Benjamin Guinaudeau²⁰⁴², rapporte à son lecteur les essais dramaturgiques de l'organisateur des salons de la Rose†Croix, il appelle la critique à la prudence :

« Ces choses font rire nos confrères de la presse. Il y a de quoi. Mais, il convient d'ajouter que M. Péladan, au fond, rit un peu lui-même de ces formules, et rit beaucoup de ceux qui rient de lui. À bon droit. Car, la part faite des excentricités voulues, de la mise en scène réclamista, de tout ce que l'on voudra, il reste, quand même, M. Péladan et son œuvre »²⁰⁴³.

Il comprend les critiques émises à propos de son projet de trilogie consacrée à Prométhée, mais affirme la supériorité du créateur sur le commentateur : « Malgré ses défauts, ses lacunes, ses ignorances et son fatras, malgré tous les reproches justifiés qu'on pourra formuler contre lui, le Sâr est un artiste ; il l'a prouvé par des œuvres. On n'en peut dire autant ni de M. Claretie, ni de la plupart de ceux qui continuent à se gaudir outre mesure

2039. Gustave Geffroy, « Salon de 1887 : Hors du Salon – Claude Monet », *La Justice*, 25 mai 1887, p. 1–2.

2040. Voir *infra* Des novateurs (p. 146).

2041. Gustave Geffroy, « Salon de 1887 : Hors du Salon – Claude Monet », *op. cit.*

2042. Voir dictionnaire (annexe B, p. 619).

2043. B. Guinaudeau, « A Paris et ailleurs : Prométhée », *La Justice*, 5 mai 1894, p. 1–2.

des attitudes et des gestes baroques du Grand Maître, de la Rose†Croix, du Temple »²⁰⁴⁴. C'est un même sentiment qui préside à son étude du Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1895 :

« Si l'on réfléchit à ce que représentent d'efforts dépensés, de rêves caressés, les kilomètres de peinture qui s'allongent, à ce Salon des *Indépendants*, on se sent, malgré soi, pris de compassion et de quasi respect. Des mains d'hommes et de femmes se sont acharnés [sic] sur ces toiles, ont voulu y exprimer des sensations, des pensées, traduire, par le rythme des lignes et l'harmonie des couleurs, des spectacles de nature, des aspects d'intime humanité. Plus ou moins, le cerveau a travaillé, l'intellectualité de l'artiste s'est extériorisée, signifiée, en un verbe matériel, visible et tangible.

Et si le succès échappe, si les résultats sont pauvres, ne faut-il pas pardonner l'absence de la Beauté, en raison du fiévreux désir qui la chercha et poursuivit ? »²⁰⁴⁵

Rejetant les formules symbolistes, le critique distingue les œuvres du groupe néo-impressionniste ainsi que celles d'Henri de Toulouse-Lautrec. Désiré Louis, à partir de 1896, se livre également, à l'occasion d'une exposition de gravures, lithographies et affiches réalisées par les membres du groupe nabi et Henri de Toulouse-Lautrec organisée en mai 1895 dans la galerie de Léonce Moline, à un éloge de ce dernier qu'il défend contre une critique incompétente : « Ceux qui ne savent pas lire un dessin, qui se bornent au banal et rejettent tout effort de l'esprit, ont voulu insinuer que le dessinateur avait une tendance naturelle à faire laid. Insinuation aussi fausse que déplacée qui n'infirme pas la valeur de l'homme spirituel, doué d'une observation profonde, incisive »²⁰⁴⁶. Devant la lithographie intitulée *Divan japonais* (Figure 160, p. 557), réalisée entre 1892 et 1893, il oppose à ses confrères l'originalité de l'artiste. Le critique admire ses compositions, cadrages et couleurs influencées par l'estampe japonaise ainsi que l'audace de sa combinaison des aplats et des lignes. Au centre de cette affiche réalisée pour le café du Divan japonais, la figure de la danseuse Jean Avril, dont la robe et le chapeau sont traités en aplats noirs, se détache sur la fosse d'orchestre traduite par les lignes des manches des contrebasses et le bras du chef d'orchestre qui en émergent. En effet, si le chroniqueur du *Gaulois* salue les affiches réalisées par ce dernier²⁰⁴⁷, le critique du *Siècle*, Jean-E. Schmitt, dénonçait en novembre 1894, dans son compte rendu de la huitième exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes chez Louis-Léon Le Barc de Boutteville, à la fois son traitement de la forme et de la couleur : « Même en choisissant ses modèles parmi les plus vulgaires et les plus ignobles, il les rend plus hideux qu'ils ne s'offrent à lui ; leur donne des tons de vin et de boue, et fait grimacer les anatomies les plus fantasques pour

2044. B. Guinaudeau, « A Paris et ailleurs : Prométhée », *op. cit.*

2045. B. Guinaudeau, « A Paris et ailleurs : Les Indépendants », *La Justice*, 14 avril 1895, p. 1.

2046. Désiré Louis, « Notes d'Art : A la galerie Laffitte », *La Justice*, 21 mai 1895, p. 1.

2047. Tout-Paris, « Bloc-Notes Parisien : Les Affiches », *Le Gaulois*, 28 août 1895, p. 1.

les contraindre à des expressions inexplicables »²⁰⁴⁸. Désiré Louis semble ainsi répondre à la paresse intellectuelle du critique de l'organe de l'union progressiste qui lui paraît incapable de comprendre la nouveauté artistique. Le choix de défendre un artiste attaqué, non par la presse royaliste mais par la presse républicaine modérée, rejoint la ligne éditoriale de l'organe radical-socialiste qui, dans les années 1890, lutte principalement, non pas contre les monarchistes mais contre les républicains progressistes jugés conservateurs et incapables de réformes sociales ainsi que l'exprime sa rédaction à la veille des élections législatives du 20 août 1893 :

« Il ne s'agit plus, comme en 1889, de repousser une coalition formée par les partisans de la monarchie, de l'empire, de la dictature, et les mécontents de toutes catégories. Cette coalition a été vaincue. Son chef est mort. Elle n'existe plus. [...] La question a changé de face. [...] Nous avons enfin à choisir, parmi les républicains qui se présentent, ceux qui sont en mesure, par leur passé, leurs services, leur intelligence, leurs convictions et leur fermeté, de contribuer le plus efficacement à l'organisation d'un régime véritablement libéral, démocratique et égalitaire »²⁰⁴⁹.

De la même manière que *La Justice* se présente tournée vers le progrès²⁰⁵⁰, ses critiques d'art se rangent du côté des créateurs d'avant-garde, en dépit de leurs balbutiements et de leurs échecs, afin d'incarner l'avenir artistique comme politique²⁰⁵¹.

1.2.3 La « Foule d'élite »

Dans un article repris dans le supplément littéraire des *Temps nouveaux* de la fin septembre 1901, Frantz Jourdain dénonce la « foule d'élite » à laquelle appartient la critique artistique qui n'a jamais su, selon lui, élever le public au-dessus de leur obscurantisme commun :

« Quand donc les artistes ont-ils lutté contre l'incompréhension de la Foule ? Quand donc ont-ils deviné le génie novateur ? Quand donc ont-ils acclamé l'individualisme indépendant ? Je ne vois pas en quoi le jugement de ces spécialistes en idéal ait différé de celui du public avec lequel ils font, au contraire, excellent ménage, abêtis qu'ils sont par les mêmes préjugés, les mêmes doctrines, les mêmes admirations, les mêmes formules, au fond la même esthétique »²⁰⁵².

2048. Jean-E. Schmitt, « Choses d'Art : Chez Le Barc de Boutteville », *op. cit.*

2049. H. Rouanet, « Appel aux électeurs », *La Justice*, 19 août 1893, p. 1.

2050. « D'un côté, tous ceux qui veulent l'affranchissement de l'individu, la grandeur de la patrie française ; de l'autre côté, tous les tenants du passé, tous les partisans du pouvoir clérical, tous les ennemis du progrès social ». *La Justice*, « Vive la République ! », *La Justice*, 21 août 1893, p. 1.

2051. Le premier gouvernement radical de Léon Bourgeois est constitué le 1^{er} novembre 1895.

2052. Frantz Jourdain, « La Foule », *Les Temps nouveaux, supplément littéraire*, 28 septembre 1901, p. 1-3.

Convaincu des échanges entre l'art et la politique, l'architecte anarchiste et dreyfusard appuie sa thèse sur l'adhésion d'illustres artistes, aveuglés par leur antisémitisme²⁰⁵³, leur nationalisme, à la Ligue de la Patrie française :

« Il n'y a pas de Foule d'élite, car, [...] dans toute agglomération d'êtres humains, les éléments impurs désagrègent et corrompent les parties saines. La contagion opère sûrement, et le cœur le plus noble se laisse gangréner par la bassesse dès qu'il entre en contact avec le monstre. Une foule composée de Jules Lemaître, de Barrès, de Bourget, de Forain, de Degas et d'autres personnalités d'une certaine valeur, ne se montrera nullement supérieure à une bande où l'on ne compterait que des souteneurs et des escarpes. La façon de s'exprimer sera autre, mais les actes même et les idées demeureront identiques. Des faits récents prouvent que je n'exagère rien »²⁰⁵⁴.

Les écrivains et artistes cités par Frantz Jourdain font tous partie de cette ligue constituée afin de permettre aux intellectuels antidreyfusards de s'organiser²⁰⁵⁵. C'est ainsi l'élite artistique qui donne le ton en siégeant dans les jurys des Salons ou par ses comptes rendus dans la presse, que Frantz Jourdain juge responsable de la mauvaise réception des artistes d'avant-garde par le public²⁰⁵⁶ :

« Sans remonter au déluge, l'énumération serait facile des génies conspués par leurs pairs : Millet refusé aux Salons annuels, Corot n'obtenant pas, avant de mourir, la médaille d'honneur, généreusement distribuée à une quantité de nullités dont il est impossible de se rappeler les noms, Manet persifflé ignominieusement, Claude Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne, Daumier, Whistler, laissés trente ans à la porte de nos musées, et Rodin accueilli par les éclats de rire outrageants des tourneurs de navets dont nous sommes fastidieusement dotés »²⁰⁵⁷.

Le journaliste oppose, parangons d'une élite artistique aveugle, Edgar Degas et Jean-Louis Forain dont l'antisémitisme est publiquement affiché à leurs anciens compagnons

2053. Linda Nochlin étudie l'antisémitisme d'Edgar Degas dans Linda Nochlin, *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIX^{ème} siècle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1995, [New York, Harper & Row, 1989], p. 201-239.

2054. Frantz Jourdain, « La Foule », *op. cit.*

2055. Bertrand Tillier, *Les Artistes et l'affaire Dreyfus 1898-1908*, *op. cit.*, p. 159-161.

2056. Octave Mirbeau propose, dans *L'Humanité*, à la suite de sa visite de l'exposition personnelle de Claude Monet chez Paul Durand-Ruel en mai 1904, un constat similaire. Prenant la posture du repentir, il affirme, en introduction de son compte rendu, la vanité du métier de critique d'art ou plutôt de son exercice par des critiques comme Camille Mauclair et Charles Morice : « Oh ! les sottises, le plus souvent comiques, mais parfois douloureuses, qu'inspirent les œuvres d'art, à ces braves gens qui, dans le train-train de la vie ordinaire et les conversations courantes, ne se montrent pas plus bêtes que les autres hommes, qui le sont autant, voilà tout, ce qui, déjà, n'est pas peu dire. Et qu'on me croie sur parole, car, moi aussi, j'ai été critique d'art, et je sais, par expérience, ce qu'il en est. Je ne m'en vante pas, certes, mais je l'avoue humblement ». Octave Mirbeau, « Claude Monet », *L'Humanité*, 8 mai 1904, p. 1-2.

2057. Frantz Jourdain, « La Foule », *op. cit.*

du groupe des indépendants. Ces derniers, qu'ils soient dreyfusards comme Claude Monet et Camille Pissarro ou antidreyfusards comme Paul Cézanne et Pierre-Auguste Renoir, qui rejoint la Ligue de la Patrie française, sont présentés comme les victimes de l'acharnement de cette aristocratie artistique. Cette partition pourrait relever d'une tendance de la critique à assimiler, encore au tournant du siècle, les tenants de l'esthétique impressionniste telle quelle est identifiée par le public à travers la peinture sur le motif et la touche apparente, à une avant-garde artistique associée, en dépit de leurs opinions, aux républicains les plus radicaux. Les proches d'Edgar Degas seraient en revanche rapprochés des milieux conservateurs par le réalisme et la finesse de leur dessin, association que leurs prises de positions réactionnaires viendraient confirmer.

2 La gauche républicaine face à l'avant-garde

À partir de la fin des années 1880, la gauche républicaine est essentiellement incarnée par les radicaux, partagés entre la gauche progressiste puis démocratique et les radicaux-socialistes jusqu'à la fondation du parti radical en 1901. Les républicains intransigeants des années 1870 qui sont restés fidèles à la République voient les républicains opportunistes puis progressistes, au gouvernement de la fin des années 1870 au ministère de Pierre Waldeck-Rousseau en 1899²⁰⁵⁸, s'éloigner d'eux. La période allant de la fin des années 1880 au début des années 1900 est caractérisée par le passage des républicains radicaux de l'opposition à l'exercice du pouvoir que couronne la formation du gouvernement d'Émile Combes en juin 1902. Il apparaît alors intéressant d'étudier la manière dont la constitution de leur programme influence la réception des œuvres des artistes d'avant-garde.

2.1 Les radicaux et l'expression de la vie moderne

2.1.1 La vie moderne au temps du post-impressionnisme

Après avoir loué l'impressionnisme comme offrant son expression artistique au XIX^{ème} siècle, et espéré que la naissance de cette esthétique annonce l'avènement d'un art qui placerait la vie moderne au cœur de ses préoccupations²⁰⁵⁹, Gustave Geffroy fait part à son lecteur de sa déception face au Salon de 1887 :

« Vie moderne ! Plein air ! Après avoir été reprochés avec l'acrimonie que l'on sait aux quelques-uns qui réclamaient de la vérité et de la clarté, ces deux mots là sont devenus le Tarte à la crème ! avec lequel les peintres à tout faire et les critiques confectionneurs de réclames répondent à tous les dédains et à tous les réquisitoires. Comme si l'emploi d'une formule devait tenir lieu de talent, comme si l'imitation d'un procédé pouvait passer pour de l'originalité »²⁰⁶⁰.

2058. Les radicaux sont très brièvement au pouvoir au moment du gouvernement de Léon Bourgeois entre novembre 1895 et avril 1896 puis lors du gouvernement d'Henri Brisson de juin à octobre 1898.

2059. Voir *infra* Les années 1880 (p. 103).

2060. Gustave Geffroy, « Salon de 1887 : Le Faux moderne », *La Justice*, 5 juin 1887, p. 1.

Le critique de l'organe radical-socialiste constate en effet la multiplication des représentations de la vie moderne au Salon sous l'influence croissante, dans les années 1880, de l'esthétique de la nouvelle peinture. Il déplore cependant que cet attachement au quotidien ne serve de prétexte qu'à des œuvres témoignant d'un métier encore très académique qui fige la scène : « Il est bien commode de prendre son sujet dans la réalité de tous les jours, de réunir tous les détails qui constituent le bien renseigné de l'anecdote. Autre chose est de donner une impression d'art »²⁰⁶¹. Gustave Geffroy illustre son constat par la description du *Docteur Péan enseignant à l'hôpital Saint-Louis sa découverte du pincement des vaisseaux* d'Henri Gervex (Figure 161, p. 557) :

« Tout cela, certes, est exact, les instruments du professeur, les éponges dans le bocal, les cuvettes qu'on apporte, le geste de l'interne, la raideur de la femme endormie, la vague expression de souffrance du visage. Mais rien n'est caractérisé de cette scène émouvante. Il semble que l'artiste n'ait pas éprouvé une sensation devant un tel spectacle. Les personnages et les objets ont été reproduits par lui comme s'il s'était agi d'une fatigante besogne dont il faut s'acquitter coûte que coûte »²⁰⁶².

Le critique présente cette transposition de la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt qui, plaçant au premier plan sur une nappe blanche les instruments chirurgicaux, célèbre les progrès de la médecine, comme une scène froide peinte minutieusement, laborieusement mais sans art. Les leçons de la nouvelle peinture ne lui semblent que superficiellement retenues par les exposants du Salon :

« Ils triomphent aujourd'hui, les observateurs qui ont regardé l'homme de leur temps, les rustiques qui ont vécu avec le paysan, qui ont couru les plaines, les bois et les rivages, les curieux qui ont voulu décomposer la lumière et pénétrer le mystère des couleurs, ils triomphent, mais dans quels piètres successeurs ! Comme ils sont défigurés, réduits en servitude, comme leurs trouvailles sont accommodées prestement par des habiles ! Au lieu de copier Delaroche, on copie Courbet ou Manet, et voilà toute la différence. C'est toujours l'emprunt d'une palette, le souci d'une manière, la fabrication d'après une recette. Quand c'est juste le contraire qu'il faudrait faire, quand il faudrait tout oublier et s'en aller devant la nature avec un cerveau allégé et des yeux clairs »²⁰⁶³.

Cette visite le conforte dans l'idée que le Salon n'est toujours pas le lieu d'expression de la vie moderne qui mériterait outre un renouvellement des sujets, une traduction plastique adéquate.

2061. Gustave Geffroy, « Salon de 1887 : Le Faux moderne », *op. cit.*

2062. *Ibid.*

2063. *Ibid.*

Avec la fin des expositions du groupe des impressionnistes l'année précédente, sa quête d'une juste expression de la vie moderne conduit Gustave Geffroy au Salon de la Société des Artistes Indépendants : « S'il y a un avantage, il est même du côté des Indépendants, qui produisent moins d'inutiles mythologies, moins d'ignares scènes de genre historiques. La tendance est même plutôt accusée vers la reproduction des aspects de la vie moderne, qui intéressent directement l'œil, ce qui est faire besogne de peintre »²⁰⁶⁴. Si la toile d'Henri Gervex s'apparente à un pensum, leurs œuvres confèrent aux indépendants le titre d'artistes. Les néo-impressionnistes, en tant que tenants de l'avant-garde artistique, attirent alors l'attention de Gustave Geffroy : « Il s'agit d'une doctrine inédite, d'un impressionisme plus avant que l'impressionisme »²⁰⁶⁵. S'il note le talent de Charles Angrand, d'Albert Dubois-Pillet, de Maximilien Luce, l'originalité de la vision et l'élégance du dessin de Georges Seurat et le dynamisme des compositions ainsi que la justesse de la palette de Paul Signac, il se révèle extrêmement gêné par la touche pointilliste qui envahit leurs toiles. L'adoption de celle-ci par l'impressionniste Camille Pissarro, que le critique constate lors de sa visite de la sixième exposition internationale organisée chez Georges Petit au printemps 1887, excite sa curiosité :

« C'est évidemment qu'il croit ce procédé destiné à produire des résultats supérieurs aux résultats obtenus précédemment, une meilleure répartition des valeurs, une plus grande lumière. Il n'est pas possible qu'il s'agisse uniquement du procédé pour le procédé. [...] Le malheur est que ce procédé prend une place excessive, pour ne pas dire toute la place, et empêche de voir le tableau. Morcellement des tons, soit. Couleur appliquée par des touches pointillées, soit encore. Que votre toile soit couverte de points, de ronds, de carrés, de losanges, cela importe peu. Mais à la condition que ces figures de géométrie ne soient pas seules visibles, ne prennent pas tout le regard et toute l'attention »²⁰⁶⁶.

Devant une toile comme *La Maison de la Sourde et le clocher d'Éragny* (Figure 162, p. 558) le critique regrette l'omniprésence des points colorés qui, parsemant la prairie, rompent l'unité du paysage et brouillent sa lisibilité. Par respect pour le peintre auquel il reconnaît du talent il choisit cependant de se garder de tout jugement définitif et d'attendre les développements d'une telle esthétique. Le critique radical qui désire se maintenir, avec *La Justice*, aux côtés de l'avant-garde artistique est encouragé à la prudence par le souvenir de la réception de l'impressionnisme. Percevant une rupture, il ne sait s'il se trouve face à une « émeute » ou bien une véritable « révolution artistique »²⁰⁶⁷. Lors de cette exposition, Gustave Geffroy ne peut cacher sa préférence pour l'évolution de Pierre-Auguste Renoir qui, tout en regardant les peintres du passé, parvient, dans ses *Grandes baigneuses*

2064. Gustave Geffroy, « Chronique : Le Salon des indépendants », *La Justice*, 15 avril 1887, p. 1-2.

2065. *Ibid.*

2066. Gustave Geffroy, « Salon de 1887 : Hors du Salon – Rue de Sèze et rue Laffitte », *La Justice*, 13 juin 1887, p. 1-2.

2067. Gustave Geffroy, « Chronique : Le Salon des indépendants », *op. cit.*

(Figure 163, p. 558), à proposer « un type féminin reconnaissable, très moderne, [et] qu'il s'ingénie à représenter en un style archaïque » :

« Elles ont vraiment des regards particuliers, tendres et acérés à la fois, qui glissent entre les paupières meurtries, elles ont des bouches entrouvertes pour les baisers inconscients et pour les morsures cruelles, elles ont la grâce sauvage des animaux souples et l'air faussement naïf des calculatrices, elles sont tout près de la nature et elles connaissent les maquillages de la civilisations »²⁰⁶⁸.

2.1.2 Donner une voix au peuple

Les comptes rendus artistiques parus dans *La Justice* témoignent de l'intérêt tout particulier de sa rédaction pour la représentation de la vie moderne, intérêt qui la porte à rechercher parmi les artistes les plus sûrs interprètes du peuple. Cette quête se matérialise particulièrement dans les articles de Gustave Geffroy que son confrère Benjamin Guinaudeau décrit, en 1892, comme « le chroniqueur épris des dessous d'humanité » : « C'est cette compassion qui se révèle dans le journaliste soucieux des mœurs et des conditions de vie des êtres lamentables que nous sommes, observateur des gestes, scrutateur des désirs et des aspirations des foules, qui va errant, l'œil aux aguets, par les boulevards, les coins de banlieue, les somnolentes petites villes de province, les bourgades perdues, les campagnes solitaires, pour voir, écouter, noter et méditer »²⁰⁶⁹. Les critiques de l'organe radical-socialiste reconnaissent à certains artistes la capacité à traduire la vie des milieux humbles d'une manière si juste que ces derniers acquièrent une véritable voix. Gustave Geffroy note en 1890, à l'occasion de la donation de l'*Olympia* au Louvre (Figure 164, p. 559), qu'Édouard Manet et les impressionnistes ont été les premiers à permettre au peuple de s'exprimer :

« Ouvrière aux maigres salaires, mal nourrie, [...], femme savante de sa chair à seize ans, battue par des brutes, adorée par des frénétiques et des délicats, c'est une épave de civilisation promise à la misère et à l'hôpital. Heureusement, elle est venue s'échouer sur cette toile, et voilà que celle qui n'était pas sûre du lendemain va vivre ici de l'existence prolongée, et peut-être sans fin, que peut donner l'art. [...] Cette face d'esprit instinctif, [...] ce jeune corps fragile aux seins frêles, aux bras minces, aux jambes fines, [...] disent tout cela de façon précise aux yeux qui regardent [...]. Ils parlent, mais ils parlent par eux-mêmes, inconsciemment. Ils sont écoutés et compris parce qu'ils vivent, ils surgissent et ils s'imposent par l'autorité de la forme et de la couleur »²⁰⁷⁰.

2068. Gustave Geffroy, « Salon de 1887 : Hors du Salon – Rue de Sèze et rue Laffitte », *op. cit.*

2069. B. Guinaudeau, « Gustave Geffroy : La Vie artistique », *La Justice*, 26 décembre 1892, p. 2.

2070. Gustave Geffroy, « Chronique : Olympia », *La Justice*, 18 mars 1890, p. 1–2.

Les moyens plastiques, tout autant, sinon plus, que le sujet, sont les garants de l'efficacité du message social que le critique perçoit dans la toile.

Les critiques de *La Justice* se tournent ensuite vers les néo-impressionnistes, Camille Pissarro assurant la transition entre les deux groupes. Gustave Geffroy le présente à son lecteur comme un artisan²⁰⁷¹, qui œuvre au plus près du peuple des campagnes. Son portrait de l'artiste en travailleur manuel est le pendant positif de celui dressé par Jean-E. Schmitt pour *Le Siècle*²⁰⁷². Lors de l'exposition des peintres-graveurs qui a lieu chez Durand-Ruel à l'hiver 1889, il constate la justesse de sa représentation des ruraux grâce à une très fine observation : « c'est ici un art de force délicate et d'analyse prudente. Il s'agit de ruraux particuliers vus par un œil perspicace et traduits dans leurs lenteurs, leurs sournoiseries, leur inquiétude habilement masquée de placidité »²⁰⁷³. Cette justesse est également due à l'adaptation réussie de son savoir-faire de paysagiste attaché à la traduction des atmosphères à la technique de l'eau-forte²⁰⁷⁴ :

« Il trace des lignes souples, exprime des raccourcis établit des perspectives, avec plus de dextérité, certes, que les professeurs de beaux contours. Mais il garde, avec sa technique tranquille et savoureuse de l'art du noir et du blanc, sa connaissance de la transparence de l'air, il reste le peintre de la douceur et de la limpidité des paysages »²⁰⁷⁵.

Son activité de graveur le rapproche directement du travailleur manuel dans l'esprit du critique : « il se trouve tout naturellement que le délicat ouvrier de ces eaux-fortes est en même temps un observateur de nuances, et qu'il a rassemblé dans ces cadres les paysans d'une contrée, et qu'il les a vus dans la vérité de leurs occupations, de leurs attitudes, et de leurs caractères »²⁰⁷⁶. En outre, lors de sa rétrospective organisée par Durand-Ruel en janvier 1892, l'artiste est présenté, par Gustave Geffroy, vivant lui-même dans un environnement rural :

« Il semble bien que le peintre ait fait le choix d'une contrée, qu'il y ait installé sa maison, et qu'il s'y tienne habituellement. Il aime ce joli pays qui lui est familier, il en sait les routes, les sentiers, il en connaît chaque champ, chaque enclos. Ses yeux sont ravis par cette nature hospitalière et rassurante,

2071. John Hutton rappelle que Camille Pissarro se présente lui-même comme un ouvrier dans une lettre à son fils Lucien de 1887. Il considère que tous les travailleurs manuels comme intellectuels qui dépendent d'intermédiaires, comme l'artiste dépend de son marchand, sont proches des prolétaires. John Gary Hutton, *Neo-impressionism and the search for solid ground*, *op. cit.*, p. 88.

2072. Voir *infra* La figure de l'artiste ouvrier enrôlé dans l'avant-garde et la révolution (p. 291).

2073. Gustave Geffroy, « Chronique : Peintres-Graveurs », *La Justice*, 10 février 1889, p. 1.

2074. Michel Melot considère que la recherche d'une homogénéité entre les différents éléments de son motif est la préoccupation principale de Camille Pissarro dans la gravure comme dans la peinture. Michel Melot, « La Pratique d'un artiste : Pissarro graveur en 1880 », *Histoire et critique des arts*, 2, 1977, p. 15.

2075. Gustave Geffroy, « Chronique : Peintres-Graveurs », *op. cit.*

2076. *Ibid.*

de douces vallées, de bas coteaux, de minces rivières, d'arbres tout près de la terre, tout près de l'homme, gracieux comme des bouquets »²⁰⁷⁷.

C'est cette connaissance pratique de la campagne, acquise aux côtés des paysans, que Gustave Geffroy place à l'origine de la vie qui anime ses toiles dont le sujet est servi à merveille par ses recherches consacrées à la lumière :

« Les êtres qui vivent dans ces paysages ont été maintenus à leurs places permanentes. Il y a un accord de lignes et de colorations entre ces gens, ces animaux et le décor de ces verdure et de ces ciels. C'est une intimité du sol, de l'atmosphère, de la bête, de l'homme. La saison tout entière est évoquée, avec la couleur du ciel, l'aspect de la pousse, l'occupation du paysan »²⁰⁷⁸.

Cette rétrospective permet au critique de considérer l'ensemble de son œuvre, de ses toiles impressionnistes à ses recherches divisionnistes, et de célébrer « la beauté de son labeur » : « On a donc sous les yeux le résumé de vingt années de cette existence courageusement et patiemment consacrée à l'art, on peut suivre chez le peintre, comme chez quelques autres ouvriers de la première heure, une des belles luttes de ce siècle, celle qui fut engagée pour conquérir des terres nouvelles éclairées par un soleil nouveau »²⁰⁷⁹. Les valeurs de courage, patience, pugnacité prêtées à l'artiste sont celles que le rédacteur en chef de *La Justice* attribuait aux ouvriers défilant le 1^{er} mai 1891, au lendemain de la fusillade de Fourmies :

« Nous ne savons qu'une chose : c'est que si, à Fourmies, le malheur qui s'est produit a eu pour motif des violences de la foule, c'est un bien grand hasard, car à Paris, comme ailleurs, on a pu voir des provocations de la police qui auraient à coup sûr amené des malheurs pires, sans la profonde sagesse ou la profonde indifférence de la foule »²⁰⁸⁰.

Tout en condamnant les guedistes qui appellent les ouvriers à manifester, l'organe de Georges Clemenceau défend les manifestants contre le gouvernement de Charles de Freycinet jugé responsable de la répression, et réaffirme sa proximité avec le peuple : « De tous les grands États européens, la France était celui où la manifestation du 1^{er} mai était le moins menaçante. Correspondant au sentiment des foules qui ont toujours été à l'avant-garde du régime existant, et réduite à son minimum par leur bon sens, elle ne pouvait même pas soulever d'inquiétudes »²⁰⁸¹. Si la position d'avant-garde du mouvement ouvrier, dont les radicaux-socialistes disputent aux socialistes l'encadrement, réside dans sa

2077. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : L'Exposition de Camille Pissarro », *La Justice*, 2 février 1892, p. 2.

2078. *Ibid.*

2079. *Ibid.*

2080. Camille Pelletan, « Un malheur », *La Justice*, 3 mai 1891, p. 1.

2081. *Ibid.*

lutte pour la conquête de réformes sociales, à arracher au gouvernement modéré, la lutte de Camille Pissarro se matérialise dans sa volonté de dépassement de l'impressionnisme, par une étude plus poussée des effets de la lumière, comme l'explique Gustave Geffroy dans le compte rendu de son exposition chez Boussod & Valadon en février 1890 :

« Le sincère et obstiné travailleur, décidait une halte, et un départ par un nouveau chemin. Il n'y eut pas reniement d'une conception, changement de vision, radicale révolution dans le procédé. Il y eut un désir de s'accroître, un instinctif et logique besoin de développement. Camille Pissarro voulut l'observation plus serrée des phénomènes, une analyse plus exacte des influences et des reflets. Il était doux et clair, il voulut être plus doux et plus clair encore, il exigea de sa science de fin coloriste une production de lumière d'une fraîcheur plus intense et d'une transparence plus vive »²⁰⁸².

Le peintre cherche à remplacer l'approche instinctive de la lumière des impressionnistes par un encadrement scientifique de sa perception, grâce à l'observation plus rigoureuse les lois des couleurs et du contraste. Si le critique est gêné par la multiplication des touches sous forme de points, dont la fonction est de faciliter l'interpénétration de la lumière et de l'ombre²⁰⁸³, il loue l'influence de telles recherches, une fois le procédé dépassé, sur l'intensité de la lumière de ses toiles :

« Partout, sur les surfaces, dans les demi-teintes, dans les ombres, il s'est acharné à la trouver, cette fluide lumière pénétrante pour laquelle il n'y a pas de coins cachés, de réduits inviolables, cette lumière permanente et changeante dans laquelle baigne le monde. [...] Il en a étudié les caresses sur les chairs hâlées des travailleurs rustiques, sur les pelages des animaux, sur les branchages des arbres, sur les feuilles remuantes, sur les brindilles à ras du sol, sur le caillou et la motte de terre »²⁰⁸⁴.

L'effet de lumière, obtenu par une trame de touches minutieusement resserrées, unifie la composition de sa *Jeune paysanne faisant du feu. Gelée blanche* (Figure 165, p. 559), peinte en 1888, que salue le critique comme la transcription originale et fidèle de l'« effet[s] de froid et de soleil »²⁰⁸⁵. Le travail sur la juxtaposition scientifique des couleurs permet au peintre d'unir, par le jeu de touches colorées, ses figures de jeunes paysans à leur environnement dans un espace extrêmement aplati. Ces recherches semblent le rapprocher encore de son sujet rural vivant en parfaite harmonie avec la nature.

2082. Gustave Geffroy, « Chronique : Illusions et recherches d'art », *La Justice*, 22 avril 1890, p. 1.

2083. Patricia Plaud-Dilhuit étudie la gêne de Gustave Geffroy face à la technique des néo-impressionnistes. Patricia Plaud-Dilhuit, *Gustave Geffroy critique d'art [thèse de doctorat Université Lille 3]*, *op. cit.*, p. 254-260.

2084. Gustave Geffroy, « Chronique : Illusions et recherches d'art », *op. cit.*

2085. *Ibid.*

Si l'organe radical-socialiste voit en Camille Pissarro le peintre des ruraux il découvre en Maximilien Luce celui des ouvriers. Le néo-impressionniste devient, pour Gustave Geffroy, l'« observateur des milieux humbles et des musculatures populaires », le « poète des intimités rudes »²⁰⁸⁶. Dans son compte rendu du Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1892, la gêne du critique à l'égard de la technique pointilliste s'efface lorsqu'il évoque le dynamisme des compositions et l'intensité de la palette du peintre. Maximilien Luce suscite également l'intérêt de son successeur, Désiré Louis, qui loue la clarté de sa palette mise au service de la sublimation des plus humbles :

« M. Maximilien Luce a une vision attendrissante de la nature et des êtres, même s'ils sont obsédés par le souci du lendemain, par la crainte du chômage, de la misère. Il extrait de la nature la mélancolie ambiante, la poésie de la terre, de l'eau, de la verdure, et traduit ses impressions en esprit qui semble avoir souffert de l'injustice des hommes et qui se montre néanmoins supérieur à sa souffrance, à sa destinée »²⁰⁸⁷.

Devant la toile *Intérieur, le matin* (Figure 166, p. 560), réalisée en 1890 et exposée à la galerie de Léonce Moline en novembre 1894, Désiré Louis constate l'harmonie que le peintre parvient à introduire dans une œuvre divisionniste. C'est cette douceur que le critique considère, dans cette mansarde baignée de lumière où s'habille un ouvrier, comme porteuse d'espoir pour la classe ouvrière :

« dans ses intérieurs d'ouvriers ou de malades, il se dégage une sorte de tristesse souriante, noblement résignée qui ferait presque aimer la vie malgré ses vicissitudes. Expressions de calme, de misère dorée ou la chambre est propre, bien en ordre pendant le travail et dans l'attente de la guérison prochaine. Ces visages disent l'existence, la souffrance, l'obsession, le rêve, une pensée de bonheur ou de tristesse. Ils peignent aussi l'espoir auquel ils semblent sourire : et cette interprétation de l'existence nous fait respecter et aimer la vie des humbles »²⁰⁸⁸.

Désiré Louis salue en Maximilien Luce un médiateur entre le public et le prolétariat. Il perçoit dans ses toiles une représentation apaisée de la classe ouvrière qui satisfait les radicaux-socialistes. Disputant l'encadrement du mouvement ouvrier aux socialistes, dont ils rejettent le dogme de la lutte des classes²⁰⁸⁹, les radicaux-socialistes occupent une position médiane entre ces derniers, dont une partie appelle à la révolution, et les républicains progressistes alors au gouvernement qui se contentent de rares réformes sociales.

2086. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : Les Indépendants », *La Justice*, 29 mars 1892, p. 1.

2087. Désiré Louis, « A Paris et ailleurs : Maximilien Luce », *La Justice*, 7 décembre 1894, p. 1.

2088. *Ibid.*

2089. Georges Clemenceau dénonce l'incompatibilité de ce dogme avec un régime démocratique qui, selon lui, rassemble tous les citoyens par un même droit. Jean-Thomas Nordmann, *La France radicale*, Paris, Éditions Gallimard/Julliard, 1977, p. 128.

Les radicaux-socialistes cherchent à maintenir le lien entre la République et le prolétariat ainsi que le sous-entend un compte rendu pour *La Justice* du congrès de Londres de l'été 1896²⁰⁹⁰ qui condamne l'indifférence des républicains progressistes :

« Si la section des délégués purement révolutionnaires [...] représentait vraiment la moitié des forces socialistes françaises, cela signifierait tout bonnement qu'un nombre considérable de nos concitoyens, par lassitude et dégoût, est acquis dès maintenant aux idées de violence. J'ai peine à comprendre quelles espérances des républicains même modérés peuvent fonder sur cette constatation. Si les masses populaires n'ont plus foi dans le bulletin de vote, font fi du suffrage universel, qu'est-ce cela sinon une répudiation de la République ? »²⁰⁹¹

La rédaction de l'organe radical-socialiste, attentive aux aspirations du prolétariat, veut encourager les membres du gouvernement à suivre son exemple en leur ouvrant les yeux :

« il est un fait qui surgit puissamment de ce Congrès, à savoir le caractère universel de la question sociale, sa prééminence sur tous les problèmes contemporains. Cela seul n'est-il pas d'une suffisante clarté pour dessiller les yeux des gouvernements [...]. Le socialisme monte, grandit, s'universalise. Plutôt que de vous arrêter aux criaileries mesquines des partis rétrogrades, aux objurgations des classes intéressées, instruisez-vous, voyez à grands yeux, écoutez à toutes oreilles. Vous ne serez jamais trop éclairés sur les devoirs qui vous incombent »²⁰⁹².

Le rôle de porte-parole d'une classe ouvrière misérable mais optimiste et raisonnable conféré à Maximilien Luce par Désiré Louis semble s'inscrire dans l'entreprise menée par l'organe radical-socialiste. Dans ce contexte, le critique, premier journaliste de notre corpus à reconnaître le savoir-faire des néo-impressionnistes, salue l'harmonie que la technique divisionniste introduit dans leurs toiles. Désiré Louis note ainsi la justesse des toiles présentées par Théo van Rysselberghe à la galerie de Léonce Moline en janvier 1895 qu'il inscrit dans une « recherche de nouveau et de personnalité », dans la « lutte pour la vérité à laquelle concourent les passionnés d'art et de littérature »²⁰⁹³. Le thème de la sincérité irrigue sa critique et il fait du critère de vérité devant la nature l'enjeu principal des œuvres qu'il étudie. C'est en vertu de ce critère qu'il salue les toiles de Vincent van Gogh exposées lors de la rétrospective que lui consacre Ambroise Vollard en décembre 1896, qu'il est le seul critique de notre corpus à commenter²⁰⁹⁴ :

2090. Au cours de ce congrès, l'Internationale socialiste exclut les anarchistes.

2091. Eugène Raïga, « Le Congrès de Londres », *La Justice*, 1^{er} août 1896, p. 1.

2092. *Ibid.*

2093. Désiré Louis, « A Paris et ailleurs : Théo van Rysselberghe », *op. cit.*

2094. Gustave Geffroy avait déjà, du vivant de l'artiste, lors du Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1890, noté l'audace de son travail sur la simplification de la forme et l'intensité de la couleur.

« Troncs d'arbres nouveaux, branches et brindilles, feuillages sont indiqués avec la forme et l'expression juste. Tous les aspects de nature vibrent de vérité, de clarté, dans la poésie de l'espace, l'intimité des demi-lumières. La manière de l'artiste qui choque, à première vue, l'œil non exercé, a cependant des dégradations de nuances d'une grande douceur, d'une justesse surprenante. Voyez ces effets d'eau et de verdure [...]. Dans le portrait, même force, même sincérité, même acuité de vision, même fusion de vie éclatante. L'effort est d'un puissant artiste, d'un vaincu par l'indifférence de la foule, par les préjugés nés de l'enseignement officiel »²⁰⁹⁵.

Si le critique se plaît à présenter cet artiste ignoré de ses confrères, il insiste avant tout sur la capacité de son art à incarner la vérité de la nature.

2.2 Maximilien Luce et Félix Fénéon de prétendus anarchistes

La présentation de Maximilien Luce comme médiateur entre le prolétariat et le public, dans les colonnes de *La Justice*, intervient dans le contexte des attentats anarchistes du début des années 1890 qui épouvantent les royalistes comme les républicains progressistes²⁰⁹⁶, et sont fermement condamnés par les radicaux. Leur indignation s'élève tout particulièrement à la suite de l'explosion d'une bombe à la Chambre des députés en décembre 1893 :

« La bombe d'hier n'a heureusement tué personne, et, s'il y a beaucoup de blessés, il y en a peu dont les blessures soient graves. Le coup a donc raté en partie. Mais, quand il aurait complètement réussi, quand il y aurait eu plusieurs cadavres, en quoi le ou les auteurs de l'attentat auraient-ils eu satisfaction ?

Ce n'est pas une vengeance qu'ils poursuivent, puisqu'ils frappent des innocents et des inconnus. Ils tapent dans le tas, au hasard, aveuglés par une haine folle contre leurs semblables. Ce sont des sauvages »²⁰⁹⁷.

L'anarchie qui cristallise les tensions entre la bourgeoisie et le prolétariat, célébrée par le poète Laurent Tailhade, semble même gagner le monde de l'art comme l'exprime Gustave Geffroy lors de l'ouverture du Salon de la Rose-Croix de 1893 :

« Nous pourrions être dans un de ces moments, et ce serait alors un beau, un utile sursaut dans le monde des idées, s'il se formait un parti de réaction capable de poser à nouveau les questions essentielles. Une nette contradiction, savamment formulée, appuyée par des œuvres, pourrait raviver ce qui

Gustave Geffroy, « Chronique : Illusions et recherches d'art », *op. cit.*

2095. Désiré Louis, « Notes d'Art », *La Justice*, 22 décembre 1896, p. 1.

2096. Voir *infra* Les attentats anarchistes à travers la critique d'art (p. 276).

2097. Sigismond Lacroix, « Sang-froid et Fermeté », *Le Radical*, 11 décembre 1893, p. 1.

est endormi dans l'habitude, et le peuple chez lequel cet heureux phénomène se produirait, renouerait sa tradition, reprendrait conscience de sa responsabilité dans l'histoire du globe terrestre. Mais il est bien difficile de croire qu'un tel fait surgit en ce moment dans notre art. Il y a, de part et d'autre, des efforts isolés, des énergies individuelles, il y a la même anarchie intellectuelle qui existe en littérature, en politique, partout, dans toutes les régions, dans toutes les classes »²⁰⁹⁸.

En art comme en politique l'anarchie incarne, pour les radicaux, la désunion de la société. La violence dont certains de ses adeptes font usage ne constitue en aucun cas un outil capable de transformer la société ainsi que l'explique Gustave Geffroy dans un article de *La Justice* paru le 10 novembre 1893 et reproduit dans le premier tome de son ouvrage intitulé *Notre temps* : « Ne répondez pas, anarchistes, que ceux qui jettent des bombes font les mêmes choses qui ont toujours été faites – ou si vous répondez cela, ne vous donnez pas comme les annonceurs des temps nouveaux. L'humanité est assez affolée de tuerie, souillée de sang. Ses destinées ne peuvent être vraiment changées que par la fin du crime, que par la définitive affirmation de la paix entre les pauvres hommes »²⁰⁹⁹.

Lorsque Maximilien Luce est arrêté, pour sa contribution à des publications anarchistes, l'organe de la gauche démocratique insiste sur sa qualité d'artiste et détaille avec soin son parcours professionnel comme artistique :

« Il venait alors de se ranger parmi les adeptes du peintre Seurat, qui peu de temps auparavant avait découvert et déterminé la technique nouvelle dite « impressionniste » qui depuis fut adoptée, notamment, par M. Camille Pissarro. [...] l'arrestation de Luce a vivement surpris le monde artistique, car ses amis contestent qu'il se soit jamais occupé de politique d'une façon militante »²¹⁰⁰.

Alors que l'appartenance à l'avant-garde artistique accable, sous la plume des critiques de la presse royaliste, Félix Fénéon²¹⁰¹, le statut d'artiste de Maximilien Luce devient presque un garant de son innocence pour la presse radicale. C'est sous le titre d'« Arrestations arbitraires » que l'organe de la gauche démocratique informe ses lecteurs de sa libération en août 1894, n'omettant pas de rappeler sa qualité de « peintre impressionniste »²¹⁰². La rédaction du *Radical* s'interroge sur les raisons de sa participation aux revues anarchistes. S'inscrit-elle dans la continuité de sa peinture du monde ouvrier – « il se plaisait surtout à peindre les humbles ; des intérieurs modestes, des ouvriers au travail, des types populaires,

2098. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : Le Salon de la Rose-Croix », *La Justice*, 29 mars 1893, p. 1.

2099. Gustave Geffroy, *Notre temps : Scène d'histoire*, t. I, Paris, Société française d'imprimerie, 1908, p. 169.

2100. Anonyme, « Les Anarchistes : Les Arrestations », *Le Radical*, 9 juillet 1894, p. 2.

2101. Voir *infra* Félix Fénéon et le néo-impressionnisme au moment du procès des Trente (p. 283).

2102. Anonyme, « Les Arrestations arbitraires », *Le Radical*, 22 août 1894, p. 1.

et il y réussissait fort bien »²¹⁰³ – ou bien résulte-t-elle de son amitié avec Félix Fénéon ?

La réception de l'arrestation de Félix Fénéon comme anarchiste dans la presse radicale se révèle particulièrement intéressante. Alors que la célébration des attentats par Laurent Tailhade est condamnée par *Le Radical*, le danger que le critique d'art, pourtant inculpé pour détention illégitime d'engins meurtriers et de substances explosives, ferait courir à la société inspire la raillerie des organes radicaux. *Le Radical* considère que la victime de l'explosion du restaurant Foyot, pour laquelle Félix Fénéon est suspecté, porte une responsabilité autrement plus grande, par ses incitations à la violence, que ses auteurs :

« Voilà ce que sont les esthètes du je m'en foutisme, du nihilisme et de la propagande par le fait. Le dernier des criminels – obéissant à une fureur vraie – vaut mieux qu'eux. C'est une race bête sale et puante. Ces gens se mettent hors de la société, hors la vue, hors l'humanité. Qu'ils y restent et que nul naïf ne se laisse prendre à leurs belles et redondantes phrases »²¹⁰⁴.

Si le chroniqueur affirme sa haine des intellectuels qui par leurs discours encouragent le peuple à commettre ces actes de violence, quelques semaines plus tard, le responsable de la chronique judiciaire accorde bien peu de crédit à l'implication de Félix Fénéon :

« À la préfecture, où on est très ennuyé par les attaques des journaux à la suite des scandales policiers récents [...] l'étonnant Puybaraud²¹⁰⁶ reçut l'avis que si l'on pouvait sortir une affaire sensationnelle, on détournerait l'attention du public et des journalistes. [...] on pensa à Félix Fénéon pour en faire l'auteur de l'attentat du restaurant Foyot. [...] Les capsules sont devenues des engins terribles, les lettres des documents compromettants, et Fénéon un anarchiste dangereux, ce qui paraît bien improbable »²¹⁰⁷.

Présentée par *Le Radical* comme un coup monté, cette arrestation est tournée en dérision par Benjamin Guinaudeau dans *La Justice* :

« Félix Fénéon est à Mazas. Pourquoi ? Son cas est, en apparence, assez compliqué, mais très simple, au fond. Le sieur Fénéon appartient à la plus dangereuse, en même temps qu'à la plus crapuleuse espèce de criminels. [...] Il est bien clair qu'on se trouve en présence du plus terrible ennemi de l'état social actuel, qu'on a affaire à l'anarchiste le plus forcené.

Aussi, faut-il savoir gré à ceux qui se dévouent pour nous « sauver » tous les matins, d'avoir su nous mettre à l'abri des formidables catastrophes que

2103. Anonyme, « Les Anarchistes : Les Arrestations », *op. cit.*

2104. Un Parisien, « Bavardage », *Le Radical*, 9 avril 1894, p. 1.

2106. Inspecteur général des services administratifs au ministère de l'Intérieur, Louis Puibaraud devient directeur général des recherches à la préfecture de police à partir de février 1894.

2107. Anonyme, « Les Anarchistes : Arrestation de Fénéon et autres », *Le Radical*, 28 avril 1894, p. 2.

nous avions à redouter du sieur Fénéon, Félix »²¹⁰⁸.

Le critique d'art dénonce une accusation absurde qui ne reposerait que sur des choix artistiques :

« C'est que le sieur Fénéon, Félix, a de lamentables antécédents.

Octave Mirbeau²¹⁰⁹, son ami – ce qui constitue la pire des tares – et Bernard Lazare²¹¹⁰, un de ces jeunes mufles qui se moquent, en français – comprend-on ça ? – de toutes les officielles baudruches, ont témoigné en faveur de Fénéon, artiste penseur, tombé fonctionnaire.

Ce garçon s'est permis de fonder, en 1883, la *Revue Indépendante*, qui comptait parmi ses habitués rédacteurs : Verlaine, Mallarmé, Edouard Rod, – ô *Débats roses* ! – Émile Hennequin, Huysmans, etc. Fénéon, à cette époque, comptait vingt-trois ans à peine. Il promettait pour le crime, n'est-ce pas ? [...] Ce n'est pas tout, pourtant, il paraît que ledit « malfaiteur » avait, jadis, collaboré à l'*En Dehors*, qui affichait des tendances anarchistes. Il y avait « signé » des articles de critique d'art !... »²¹¹¹

Cette activité scelle sa condamnation pour Benjamin Guinaudeau qui conclut ironiquement : « Que ne l'ont-ils tout de suite guillotiné ? »²¹¹²

À la suite de l'arrestation de Maximilien Luce, la rédaction de *La Justice* reprend un article d'Arsène Alexandre paru dans *L'Éclair* intitulé « Tous les nommés Luce ». Dans celui-ci, le critique appelle les journalistes à défendre le peintre à ses côtés : « nous nous adressons à ceux de nos confrères qui, pour l'honneur de la presse, ont encore le culte de la liberté, et nous leur demandons de combattre le même combat que nous pour le plus humble artiste qui avait déjà conquis sa place au soleil »²¹¹³. La publication de cet article laisse supposer une certaine communauté de pensée avec Arsène Alexandre, critique d'art dont les sympathies libertaires ont déjà été évoquées²¹¹⁴, qui souligne les conséquences dramatiques de l'arrestation arbitraire d'un artiste, seul soutien d'une famille très pauvre :

« « Le nommé Luce », que nous avons un peu l'honneur de connaître, est un brave homme, un artiste très pauvre, des plus honorables par le caractère et la conscience, des plus laborieux et des plus courageux. Son arrestation, entre autres avantages pour la société, peut avoir pour résultat de faire mourir de

2108. B. Guinaudeau, « A Paris et ailleurs : Félix Fénéon », *La Justice*, 6 mai 1894, p. 1–2.

2109. Romancier et journaliste affichant des convictions anarchistes à partir des années 1890, Octave Mirbeau est proche de l'avant-garde artistique.

2110. Bernard Lazare est un critique littéraire anarchiste.

2111. B. Guinaudeau, « A Paris et ailleurs : Félix Fénéon », *op. cit.*

2112. *Ibid.*

2113. Arsène Alexandre, « Tous les nommés Luce », *La Justice*, 16 juillet 1894, p. 2.

2114. Voir *infra* Arsène Alexandre, la Rose†Croix et les attentats anarchistes (p. 280).

faim une femme et un enfant, qui seront certainement sous peu jetés sur le pavé »²¹¹⁵.

La protection de la société, invoquée par le gouvernement et moquée par Benjamin Guinaudeau dans l'organe radical-socialiste, est ainsi présentée comme privilégiant la bourgeoisie au détriment du peuple. Le critique insiste sur l'innocence d'un artiste en faveur de qui il se propose de témoigner :

« Quant au crime du « nommé Luce » il est d'avoir mal choisi ses fréquentations et d'avoir assez peu habilement placé ses sympathies. Les hasards d'une vie très dure l'ont peut-être mis en relation avec quelques malheureux et quelques révoltés, et, sa propre misère [...] l'a sans doute induit à tenir quelques propos véhéments qui ne seront pas tombés en vain dans les oreilles d'un dénonciateur. Mais nous nous portons volontiers garant que l'homme était inoffensif, incapable de commettre des actes violents »²¹¹⁶.

Arsène Alexandre défend les idées anarchistes de l'artiste mais condamne tout appel à la violence : « il était estimé de beaucoup d'entre nous, qui avons trop à travailler pour avoir le souci ou le goût de faire la guerre à la société »²¹¹⁷. Sous-entendant le désœuvrement des incendiaires, sa critique des attentats rejoint celle des radicaux qui dénoncent l'inefficacité du procédé. La rédaction du *Radical* présente, en effet, la violence des anarchistes comme faisant le jeu d'un gouvernement jugé conservateur : « Quelle cause servent-ils ou même croient-ils servir ? Pas celle de la liberté, sûrement. Chacun de leurs méfaits donne une force nouvelle au pouvoir, groupe autour de lui la foule des trembleurs qui lui demande d'assurer, par des mesures préventives, par des lois oppressives, la tranquillité des citoyens »²¹¹⁸. Outre la défense du peintre néo-impressionniste, le véritable objet de l'article d'Arsène Alexandre est l'organisation d'une campagne médiatique en vue du vote, fin juillet 1894, du troisième volet des lois dites scélérates extrêmement liberticide pour les artistes et les journalistes car il interdit tout type de propagande : « Les artistes et les écrivains qui, comme M. Luce ou M. Fénéon, ou d'autres encore, auront de trop grands besoins d'indépendance, seront l'objet de mesures spéciales, qui, appliquées avec quelque rigueur, peuvent être la mort pour eux et pour les leurs »²¹¹⁹. Le critique présente les artistes d'avant-garde comme particulièrement menacés par de telles dispositions :

« On peut donc commencer par les obscurs, et terminer par les illustres ; s'en prendre d'abord aux agités et finir par les zélés. C'est ce qui arrivera sans doute, et nous aurons [...] une société sans doute dépourvue de tout élément

2115. Arsène Alexandre, « Tous les nommés Luce », *op. cit.*

2116. *Ibid.*

2117. *Ibid.*

2118. Anonyme, « Encore une bombe », *Le Radical*, 14 février 1894, p. 1.

2119. Arsène Alexandre, « Tous les nommés Luce », *op. cit.*

d'excitation mais aussi de tout élément d'art et de pensée.

Les théories les plus audacieuses, les œuvres les plus folles et les plus baroques en apparence, qui sont peut-être les plus sages et les plus applaudies de demain, ont leur rôle dans cette effervescence qui n'est que de la vie. M. Félix Fénéon est au moins aussi utile à Paris que M. Sarcey²¹²¹, et M. Luce que M. Bouguereau ou M. Gérôme. Nous ne voudrions pas que les uns fussent plus exposés que les autres à être châtiés pour avoir dit leur avis ou étalé à leur guise quelques couleurs sur un morceau de toile »²¹²².

Arsène Alexandre, relayé par *La Justice*, invite à l'indulgence envers ces artistes, dont le statut lui paraît gage d'innocence, mais craint que leur positionnement à l'avant-garde soit retenu contre eux comme cela apparaît dans les articles du *Gaulois*²¹²³. Cet article rejoint les positions radicales dans la crainte que le gouvernement de Charles Dupuy, sous prétexte de rétablir l'ordre, persécute l'avant-garde artistique qui participe de l'attraction de la France à l'étranger : « Ça sent déjà le renfermé, ici. Prenez garde que, débarrassé de ses mauvais sujets d'artistes et d'écrivains, Paris ne devienne le véritable désert d'hommes, sans attraction pour le reste du monde et sans influence sur lui »²¹²⁴. Le critique dénonce le manque d'à-propos de lois répressives qui freineront l'essor de l'art, de la même manière que la rédaction du *Radical* affirme que le gouvernement fait fausse route ; la répression devrait laisser place aux réformes sociales qui seules permettent d'apaiser le prolétariat en améliorant ses conditions de vie :

« les patriotes et les républicains clairvoyants [...] reprendront confiance seulement si la majorité de la Chambre [...] partage notre foi dans la liberté, et si elle comprend que pour isoler tous les propagandistes par le fait, il suffit de montrer que le premier souci des représentants du peuple est d'améliorer le sort des déshérités. [...] ils n'en ont rien fait jusqu'ici et une lourde responsabilité leur incombe. Qu'ils ne l'aggravent pas par leur inertie, par le vote de lois qui augmenteront la misère, qui forceront les affamés à rogner encore sur leur maigre ration de pain, qui empêcheront les ouvriers de se procurer du travail »²¹²⁵.

2121. Écrivain et critique dramatique conservateur, Francisque Sarcey publie, pendant la Commune de Paris, des articles anti-communards attaquant notamment Jules Vallès.

2122. Arsène Alexandre, « Tous les nommés Luce », *op. cit.*

2123. Voir *infra* Félix Fénéon et le néo-impressionnisme au moment du procès des Trente (p. 283).

2124. Arsène Alexandre, « Tous les nommés Luce », *op. cit.*

2125. Anonyme, « Encore une bombe », *op. cit.*

2.3 Les radicaux et le symbolisme

2.3.1 Les radicaux-socialistes soutiens des nabis

Les craintes d'Arsène Alexandre, relayées par *La Justice*, de voir l'avant-garde artistique menacée par le conservatisme du gouvernement de Charles Dupuy paraissent fondées pour l'organe radical-socialiste lors de l'interdiction de la tombola organisée par *La Dépêche* de Toulouse, au profit des nabis. Il est évident pour la rédaction de *La Justice* que les nabis, dont les œuvres sont exposées dans les locaux de l'organe radical toulousain d'Arthur Huc au printemps 1894, font l'objet de représailles gouvernementales en raison de leurs affinités avec un opposant²¹²⁶ : « *La Dépêche*²¹²⁷, journal indépendant, s'est permis de trouver quelquefois que notre président du conseil manque de génie. Elle en est cruellement punie. [...] M. Dupuy fait expier aux artistes les coups de plume de la *Dépêche*. C'est ce qu'on peut appeler de la justice distributive »²¹²⁸. La rédaction de *La Justice* prend le parti de son alliée, s'étant elle-même, sous la plume de Georges Clemenceau, élevée contre l'élection de Jean Casimir-Perier le 29 juin 1894 :

« M. Casimir-Perier est élu Président de la République française. C'est une belle victoire pour le parti conservateur, une défaite éclatante pour le parti républicain. [...] Une coalition de monarchistes et de républicains a mis légalement la main sur la République. [...] l'élection de M. Casimir-Perier n'est, en réalité, que le couronnement de la longue campagne entreprise contre l'esprit républicain par des républicains défectionnaires, avec le concours des monarchistes, sous la haute inspiration du chef de l'Église catholique »²¹²⁹.

Face aux gouvernements progressistes affichant une volonté d'apaisement vis-à-vis des ralliés, les radicaux se présentent comme les gardiens du véritable républicanisme²¹³⁰. La rédaction de *La Justice* justifie par ailleurs l'entreprise de leurs confrères toulousains d'exposer « les peintres qui cherchent dans l'art des formules inédites » : « Notre excellent confrère la *Dépêche*, de Toulouse, avait organisé en son hôtel une Exposition de peinture qui avait pour but de faire connaître au public méridional les tentatives des peintres novateurs et certaines formules d'art encore mal connues en province. L'exposition eut un très vif succès de curiosité artistique »²¹³¹. Cette exposition, qui n'a fait l'objet au sein de

2126. Le portrait d'Arthur Huc par Maurice Denis (Figure 167, p. 560), réalisé en 1892, témoigne de la proximité du directeur de *La Dépêche* de Toulouse, également critique d'art et collectionneur, avec les nabis. *Maurice Denis, 1870-1943, op. cit.*, p. 173.

2127. Fondée en 1870, par l'imprimeur Sirven, ce journal républicain rayonne sur tout le Sud-Ouest, grâce à un réseau de correspondants locaux étendu. En 1894, Arthur Huc en devient le directeur politique, il publie chaque jour des articles écrits par les principaux chefs du radicalisme à l'instar de Georges Clemenceau qui en est un collaborateur régulier de 1894 à 1902. C'est un des rares journaux de province à être cité par la presse parisienne. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 236, 368, 399-400.

2128. Anonyme, « M. Dupuy et l'Art », *La Justice*, 6 septembre 1894, p. 1.

2129. G. Clemenceau, « Le Président », *La Justice*, 29 juin 1894, p. 1.

2130. Gérard Baal, *Histoire du radicalisme*, Paris, La Découverte, 1994, p. 21.

2131. Anonyme, « M. Dupuy et l'Art », *op. cit.*

notre corpus que de trois articles, tous parus dans l'organe radical-socialiste, est célébrée par Gustave Geffroy comme une « nouvelle tentative de décentralisation artistique »²¹³². Son choix de l'isotopie de l'armée en souligne le caractère d'avant-garde : « On voit qu'il s'agit d'une manifestation sérieuse, et que les troupes habituellement campées chez Le Barc de Boutteville se sont mobilisées »²¹³³.

En janvier 1898, Le groupe des nabis fait toujours figure d'avant-garde dans les colonnes de *La Justice* qui loue l'originalité de ces artistes. À l'occasion d'un article consacré à l'atelier de Gustave Moreau au sein de l'École des Beaux-Arts, véritable « foyer de révolte allumé dans le sanctuaire officiel »²¹³⁴, la rédaction note avec délectation la participation de ses élèves aux « manifestations subversives »²¹³⁵ organisées chez Louis-Léon Le Barc de Boutteville. Sont cités les noms de Simon Bussy, Jules Gustave Besson et Fabien Launay qui participent avec plus ou moins de régularité aux expositions des Peintres impressionnistes et symbolistes qui regroupent les nabis et néo-impressionnistes, présentés par l'auteur de l'article comme les novateurs « réputés les plus audacieux »²¹³⁶. L'influence thématique et technique du symbolisme de Gustave Moreau se retrouve dans les émaux sur cuivre réalisés par Simon Bussy entre 1894 et 1896 comme son *Ève* (Figure 168, p. 561). Dans un espace où la profondeur n'est introduite que par le bleu du ciel, il représente frontalement la jeune femme au corps simplifié, cueillant la pomme, bercée par les paroles du serpent dont le visage émerge des branchages. Ces intentions décoratives ont dû attirer l'attention des nabis avec lesquels il expose en 1896 un *Saint-Georges* qui n'a pas été retrouvé. Bien que l'article ne les évoque pas, les futurs Fauves que sont Louis Valtat, qui expose ses œuvres aux côtés de nabis et néo-impressionnistes en mars 1899 chez Paul Durand-Ruel, Henri Matisse, et Georges Rouault sont également les élèves de Gustave Moreau. Pour populariser leur programme en vue des élections de mai 1898²¹³⁷, les radicaux mènent une vigoureuse campagne contre le ministère de Jules Méline dont ils dénoncent la résistance aux réformes, et se rangent avec plaisir aux côtés de l'avant-garde artistique. La subversion des nabis réside surtout, selon le critique de *La Justice*, dans leur traitement de la forme et de la couleur, perçu comme une tentative de synthèse entre la simplification du dessin par la ligne et le recours à la tache colorée, conservé des impressionnistes²¹³⁸. La première évocation de l'œuvre de Maurice Denis au sein de notre corpus

2132. Gustave Geffroy, « Notre temps : De Tokio [sic] à Toulouse », *La Justice*, 21 mai 1894, p. 1.

2133. *Ibid.*

2134. Anonyme, « L'Atelier Gustave Moreau », *La Justice*, 14 janvier 1898, p. 1.

2135. *Ibid.*

2136. *Ibid.*

2137. Les radicaux appellent à une révision limitée de la constitution, demandent la mise en place de l'impôt sur le revenu, de lois de protection sociale et la lutte contre le cléricisme. Gérard Baal, *Histoire du radicalisme*, op. cit., p. 23.

2138. « La ligne exacte enveloppant les formes et donnant la sensation du modelé s'aperçoit sur d'assez anciens monuments de l'art, et il suffit de songer aux pierres de l'Assyrie et de l'Égypte et aux vases grecs pour évoquer d'illustres précédents. Les artistes verriers et enlumineurs du Moyen-Age ont, de même, avec un parti-pris particulier de circonscrire, d'encercler, délimité leurs figures. De même, nombre de primitifs, et de même, Ingres. Les Japonais ont tracé leurs personnages comme s'ils jaillissaient d'un seul trait, par la formule d'un dessin d'arabesque, le plus souple et le plus mouvementé peut-être. Pour la tache, les Japonais et Ingres déjà nommé, puis Manet, l'ont mise à son plan, lui ont donné sa valeur, dans l'harmonie de l'ensemble, avec un rare bonheur ou plutôt avec une parfaite science ». Gustave Geffroy,

se trouve dans un compte rendu du Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1891 par Gustave Geffroy, quelques mois avant la première exposition des Beaux-Arts, Impressionnistes et Symbolistes organisée par les nabis au château de Saint-Germain en Laye et ouverte à partir du 1^{er} août. Devant *Le Mystère catholique* (Figure 169, p. 561), transposition de l'Annonciation dans un environnement quotidien réalisée en 1889, le critique note la clarté de la palette du peintre ainsi que les transformations auxquelles il soumet les corps notamment celui de la vierge, gracile et étiré, simplifié à l'extrême par son vêtement : « C'est un poète qui se plaît aux glissements de pas, aux gestes lents, aux corps ployés comme des lis, aux flottements d'encens. C'est en même temps un observateur de la vie, il sait les regards brefs cachés aux bords des paupières, les crânes pointus, les mains molles »²¹³⁹. Dans son compte rendu du Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1892, Gustave Geffroy retrouve des caractéristiques similaires dans *Le Crépuscule* de Pierre Bonnard (Figure 170, p. 562) tout en saluant leur adaptation à un sujet moderne : « M. Bonnard cherche à conduire sa peinture, également souple et ornementale, dans des voies modernes, et il expose un *Crépuscule* où des femmes ondulent en une danse délicate, sur une pelouse, au fond d'un paysage de lumière presque éteinte »²¹⁴⁰. Dans cette scène familiale de plein air à l'espace radicalement aplati, le peintre joue sur l'intégration des silhouettes blanches des danseuses dans un paysage dominé par les tons de verts traités en aplats. Le critique décèle également son goût pour un jeu décoratif dans le quadrillage presque autonome des vêtements des joueurs de croquet comme appliqué sur le feuillage des arbres. Il insiste par ailleurs, quelques mois plus tard, lors de la troisième exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes dans la galerie de Louis-Léon Le Barc de Boutteville, sur l'aspect décoratif des œuvres des nabis évoquant tout particulièrement Pierre Bonnard et Édouard Vuillard « qui sont certainement en possession du don de la nuance et d'un jeu de lignes symétriques et contrariées, mêlées et démêlées avec un goût charmant, mais compliqué et contourné, de la décoration »²¹⁴¹.

2.3.2 Le mysticisme artistique, les radicaux et la religion

Alors que se tient à Paris le premier salon de la Rose†Croix, organisé par le royaliste et catholique Joséphin Péladan, les radicaux, affaiblis à la chambre des députés, tentent de préserver leur identité en s'emparant du thème de l'anticléricalisme, délaissé par les progressistes. Ils se veulent les partisans du progrès, les défenseurs d'une République que guettent toujours les attaques des réactionnaires²¹⁴². Cette idéologie anticléricale va conditionner leur réception des œuvres qui participent d'un mysticisme alors en plein essor.

« Chronique artistique : Chez Le Barc de Boutteville », *op. cit.*

2139. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : Les Indépendants », *La Justice*, 10 avril 1891, p. 1.

2140. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : Les Indépendants », *op. cit.*

2141. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : Chez Le Barc de Boutteville », *op. cit.*

2142. Gérard Baal note la pertinence de ce programme qui réunit le clan radical sans exclure complètement les socialistes, et permet également à certains républicains modérés, refusant l'« esprit nouveau » de rejoindre les rangs radicaux. Gérard Baal, *Histoire du radicalisme*, *op. cit.*, p. 21.

a. La Rose†Croix, une manifestation catholique ?

Le premier salon rosicrucien s'ouvre le 10 mars 1892 chez Paul Durand-Ruel dans le contexte du ralliement des catholiques à la République encouragé par le pape Léon XIII dans son encyclique *Au milieu des sollicitudes* parue le 20 février. Si l'organe des radicaux-socialistes assure ses lecteurs de son indifférence face à cette annonce²¹⁴³, il craint cependant le rapprochement des progressistes et des catholiques ralliés qu'elle permet : « Cette politique est celle de l'entente avec le Vatican pour nous donner une République plus ou moins cléricale »²¹⁴⁴. Dès le 11 mars, une première chronique artistique de Gustave Geffroy rend compte des principes présidant à l'exposition organisée par Joséphin Péladan : « Il nous serait donné d'assister, simplement, à la concentration des forces idéalistes, au renouveau de la mysticité définitivement victorieuse de la science, du matérialisme, de la Révolution, des temps modernes. C'est beaucoup pour le même jour »²¹⁴⁵. Un tel programme semble inquiéter le critique radical qui célébrait, au début des années 1880, la représentation de la vie moderne par les impressionnistes²¹⁴⁶.

Dans les jours suivants, constatant le caractère réactionnaire de l'esthétique prônée dans ce salon la rédaction de *La Justice* entreprend de mesurer son ampleur :

« des livres paraissent, qui accusent chez leurs auteurs des tendances philosophiques, une conception de l'univers et de la vie, des doctrines scientifiques ou affirmées telles, des théories littéraires, en contradiction absolue avec la philosophie, la science, la littérature et l'art de ces vingt dernières années. Bien plus, on veut nous ramener plus en arrière, nous faire reculer de plusieurs siècles [...]. Des protestations s'élèvent ; mais il se trouve aussi des gens qui ne voient rien là que de légitime. [...] Il existe donc, à l'heure qu'il est, une réaction. [...] Ils protestent, en philosophie, contre le matérialisme et le positivisme ; en littérature et en art contre le naturalisme. Ils sont spiritualités, mystiques, idéalistes »²¹⁴⁷.

Cette enquête, intitulée « La Réaction idéaliste » est menée par un chroniqueur politique et littéraire radical particulièrement au fait de ces questions, le prêtre défroqué Benjamin Guinaudeau²¹⁴⁸ : « Nous avons voulu, pour nous-même et pour les lecteurs de la *Justice*, nous rendre, autant que possible, exactement compte de l'importance de cette réaction. Nous avons essayé d'en démêler les causes et les origines, d'en préciser les éléments et la force, d'en prévoir l'aboutissement possible et probable. [...] Les maîtres de la littérature et de l'art seront invités à discuter les théories et les œuvres de la « génération montante », comme on dit »²¹⁴⁹. Parmi les réponses des artistes sollicités sont présentées celles d'Odilon

2143. Paul Degouy, « L'Encyclique », *La Justice*, 21 février 1892, p. 1.

2144. Camille Pelletan, « Toujours la crise », *La Justice*, 20 février 1892, p. 1.

2145. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : La Rose†Croix », *La Justice*, 11 mars 1892, p. 1.

2146. Voir *infra* Les années 1880 (p. 103).

2147. B. Guinaudeau, « La Réaction idéaliste », *La Justice*, 21 mars 1892, p. 1-2.

2148. Voir dictionnaire (annexe B, p. 619).

2149. B. Guinaudeau, « La Réaction idéaliste », *op. cit.*

Redon, Alexandre Séon, Paul Sérusier et Émile Bernard.

Le lendemain de cette annonce, paraît le premier article de l'enquête qui est consacré à Joséphin Péladan. Le reporter, en visite chez ce dernier, introduit ainsi le « Grand-Maître et Grand Prieur de l'Ordre de la Rose†Croix Catholique » :

« le Sâr Peladan est pape aujourd'hui. Quelques Parisiens écoutent sa parole, méditent ses livres, observent ses gestes, avec une curiosité faite d'ironie et d'un quasi-respect. Quant aux Parisiennes, il y en a qui attendent de lui, par la révélation du suprême amour, celle de l'absolue vérité.

Nous nous sommes présenté au Vatican de ce chef de la vraie Catholicité et nous avons obtenu audience »²¹⁵⁰.

Dans cet article, l'ancien prêtre, tout en usant de l'isotopie catholique, note l'originalité du catholicisme de l'organisateur des salons de la Rose†Croix dont il cite les paroles :

« Je sais bien, poursuit le Sâr Peladan, que le mysticisme et le catholicisme que je vous expose, ne sont guère orthodoxes et n'ont pas chance d'être approuvés par l'Église. Mais, qu'est-ce que l'Église, à l'heure qu'il est ? Elle est composée de curés qui sont des imbéciles, et d'évêques qui sont des canailles. Tous assermentés, avec cela. Je les méprise profondément »²¹⁵¹.

De tels propos tenus à l'encontre de la hiérarchie catholique, retranscrits vraisemblablement avec plaisir par Benjamin Guinaudeau, sont très proches des sentiments exprimés dans son roman autobiographique qui paraît en 1897. *L'Abbé Paul Allain* est, en effet, le récit des doutes assaillant un prêtre, le conduisant à renoncer à sa foi :

« Le trouble du jeune prêtre croissait, à mesure que se multipliaient les désillusions. Pierre à pierre, le beau temple d'absolu chrétien où il avait cru voir l'unique autel de la Vérité allait-il s'écrouler sur lui ? De ce temple, œuvre de sa foi, il pensait ne jamais sortir ni descendre. Naïvement, il s'était imaginé que là était le foyer de vie vers lequel il attirerait les âmes. Et, voilà que, chaque jour, sous ses yeux, ses frères en sacerdoce démolissaient l'auguste édifice ou, plutôt, semblaient en ignorer l'existence »²¹⁵².

Lors de sa visite, quelques semaines plus tard, chez le poète Léonce de Larmandie, co-organisateur des Salons de la Rose†Croix, Benjamin Guinaudeau souligne à nouveau le paradoxe de ce catholicisme teinté d'un ésotérisme qui ne peut que déplaire à l'Église. À la lecture de *L'Âge de feu* du poète, il constate : « Ces pages sont vibrantes de vérité,

2150. B. Guinaudeau, « La Réaction idéaliste : Le Sâr Péladan », *La Justice*, 22 mars 1892, p. 1.

2151. *Ibid.*

2152. Benjamin Guinaudeau, *L'Abbé Paul Allain*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, 1897, p. 199.

il y court un souffle révolutionnaire. Mais, quand même, M. de Larmandie se déclare catholique et papiste. Il accorde tout cela, et d'autres choses encore. C'est peut-être un peu déconcertant »²¹⁵³. Ayant lui-même abjuré sa foi en une religion dans laquelle la présence de Dieu lui semble disparaître derrière celle des hommes qui l'incarnent²¹⁵⁴, le chroniqueur de *La Justice* comprend mal l'inscription d'un art jugé vrai et révolutionnaire dans un tel cadre.

Les journalistes de l'organe radical-socialiste s'accordent sur l'hétérodoxie de la religion invoquée par les organisateurs des Salons de la Rose†Croix qui tient plus du « carnaval mystique » que du catholicisme traditionnel ainsi que l'exprime Gustave Geffroy :

« Ce sera, si l'on veut, une manifestation catholique, mais telle qu'elle peut être conçue et mise en œuvre par des raffinés d'aujourd'hui, hostiles à la vérité des phénomènes, épris d'artificiel, chercheurs de mise en scène théâtrale et de trucs nouveaux ou soi-disant tels. Ce catholicisme-là ne ressemble pas [...] au catholicisme de solitude et de silence des douces bonnes femmes aux cœurs simples qui s'en vont prier dans les chapelles et qui allument des cierges et disent des chapelets »²¹⁵⁵.

Le critique oppose la religion instrumentalisée dans des œuvres qui rejettent la vie moderne à celle pratiquée avec sincérité par le peuple. Il s'inscrit ainsi dans le rejet radical non de la religion mais de l'autorité ecclésiastique suspectée de véhiculer des idées réactionnaires mettant en péril la République²¹⁵⁶. Le critique exprime son incompréhension devant les œuvres alambiquées et superficielles, expressions d'une foi tapageuse, exposées dans le premier salon de la Rose†Croix :

« On aperçoit çà et là, dans les œuvres réunies, des élégances de dessin, des douceurs de modelé, des harmonies de coloris, comme on aperçoit aussi, plus fréquemment, des violences d'enseignes, des grossièretés de trompe-l'œil, des vulgarités de formes, comme on aperçoit encore des manifestations d'évidente cocasserie, des sujets et des arrangements qui témoignent de la recherche du tour de force et du désir d'étonner »²¹⁵⁷.

La rédaction de *La Lanterne* refuse catégoriquement de décrire à son lecteur les œuvres exposées par Alexandre Séon faute d'en comprendre le sens : « Nous n'en parlerons pas, car nous avons l'habitude de ne parler que de ce que nous comprenons. Nous en dirons

2153. B. Guinaudeau, « La Réaction idéaliste », *La Justice*, 31 mars 1892, p. 2.

2154. « Au contact de la vie, au heurt des idées et des hommes, au libre soleil de l'Esprit et de la Réalité, sa foi s'était usée, consumée, évanouie. Il n'était plus qu'un prêtre sans foi ». Benjamin Guinaudeau, *L'Abbé Paul Allain*, *op. cit.*, p. 297.

2155. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : La Rose†Croix », *op. cit.*

2156. « Un certain sentiment religieux est toujours respectable. Mais j'admire, sans y rien comprendre ». Camille Pelletan, « Toujours la crise », *op. cit.*

2157. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : La Rose†Croix », *op. cit.*

autant de tous les peintres de son genre, faux primitifs, faux mystiques, qui sont à la peinture ce que M. Péladan est à la littérature »²¹⁵⁸. Sont alors exposés ses frontispices réalisés pour les dix premiers romans de *La Décadence Latine* de Joséphin Péladan. Le dessin illustrant *Panthée* (Figure 171, p. 562), portrait psychologique du héros, musicien dont le roman décrit la descente aux enfers, représente, par exemple, un Éros crucifié dont la douceur et la jeunesse souligne la violence du supplice. Visitant le Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1895, Ben jamin Guinaudeau remarque la prolifération de telles œuvres hors des salons de la Rose†Croix :

« Les recettes puérides, les formules obscures au nom desquelles on nous sert une littérature balbutiante d'enfance, de perversité bête, de morbide idéalisme, tout cela a été aussi mis à contribution, exploité, à l'aquarelle, à l'huile, au pastel, par les peintres *Indépendants*. Ici, hélas, les paysages sont aussi fous, les bonhommes se tiennent aussi peu que de l'autre côté, les idées paraissent indéchiffrables et les phrases vont de guingois »²¹⁵⁹.

Le journaliste souligne l'inadéquation de telles œuvres avec la vie, reflet de l'inadéquation du mysticisme qui les sous-tend avec la société républicaine.

b. Les nabis tournés vers le passé ?

Si les recherches formelles des nabis encouragent les radicaux à les considérer comme des artistes d'avant-garde, leur proximité avec les salons de la Rose†Croix conduit les défenseurs d'une république anticléricale à douter de leur capacité à incarner le progrès qu'ils défendent à l'heure de l'organisation du parti radical. Les critiques d'art de la presse radicale constatent en effet la porosité des salons de la Rose†Croix et des expositions des peintres impressionnistes et symbolistes organisées chez Louis-Léon Le Barc de Butteville au tout début des années 1890. Des artistes comme Émile Bernard, Alexandre Séon, Charles Filiger, Alphonse Osbert participent aux deux manifestations. Ainsi lorsque Gustave Geffroy, à l'instar d'Arsène Alexandre²¹⁶⁰, dénonce, dans son compte rendu du Salon de la Rose†Croix de 1893, leur imitation servile des primitifs italiens il ne semble pas limiter sa critique à ses exposants : « ce ne seront pas ces mièvrès enlumineurs qui provoqueront une révolution dans les idées et dans les mœurs. C'est purement un travail d'érudition que de vouloir produire des œuvres de primitifs, sans se trouver dans l'état d'esprit des primitifs »²¹⁶¹. La troisième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes à l'hiver 1892, lui paraît témoigner un même « souci des primitifs et du catholicisme de missel et de vitrail »²¹⁶². Or s'il comprend et respecte l'intérêt de ces artistes pour un certain primitivisme, il refuse de les voir nier les découvertes techniques effectuées depuis la Re-

2158. Anonyme, « La Rose-Croix chez Durand Ruel », *La Lanterne*, 11 mars 1892, p. 2.

2159. B. Guinaudeau, « A Paris et ailleurs : Les Indépendants », *op. cit.*

2160. Voir *infra* Arsène Alexandre, la Rose†Croix et les attentats anarchistes (p. 280).

2161. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : Le Salon de la Rose†Croix », *op. cit.*

2162. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : Chez Le Barc de Butteville », *op. cit.*

naissance et singer des maladresses qui deviennent anachroniques au XIX^{ème} : « Malgré les affirmations et les théories de ceux qui veulent retourner en arrière, c'est méconnaître la tradition que de supprimer les résultats précisément acquis à la suite des tâtonnements et des efforts de ces primitifs, dont on prétend défigurer la signification par une mode d'un jour »²¹⁶³. Cette allusion à la tradition afin de défendre des avancées techniques comme l'introduction de la perspective géométrique s'inscrit parfaitement dans le langage radical qui, tout en se réclamant de la marche en avant de l'Histoire, invoque la tradition républicaine afin de défendre l'anticléricalisme de la République : « c'est une étape qui est à jamais franchie chez les civilisés de maintenant, en possession consciente du passé, et qui savent exactement l'âge de notre période d'humanité »²¹⁶⁴. La négation d'une certaine tradition jugée porteuse de progrès est perçue comme la célébration de l'obscurantisme.

Dans ce contexte, les œuvres de Maurice Denis lui semblent appartenir au passé par leurs sujets religieux :

« Il apparaît tout d'abord, par les sujets qu'il adopte, le Verger des Vierges sages, les Muses, Procession pascalle, etc., préoccupé de tradition, de déformation littéraire et surtout de sentiment catholique. Il est, sans doute par naturelle conformation d'esprit, en arrière et non en avant, daté d'hier et non d'aujourd'hui et de demain »²¹⁶⁵.

Ces préoccupations sont jugées réactionnaires par Gustave Geffroy :

« on admettra bien aussi que si cette classification vaut à M. Maurice Denis des sympathies toutes naturelles dans le parti de la réaction mystique, elle crée aussi une séparation de pensée entre lui et ceux qui aperçoivent l'éternelle et admirable évolution, le perpétuel renouvellement des idées sous les formes. Il s'est avoué et s'avouera encore un fidèle évocateur des rites du passé, un ardent à se réfugier sous les arcades désertes des cloîtres, dans les jardins silencieux des couvents »²¹⁶⁶.

Le critique explique ainsi le sentiment mêlé suscité par ses toiles exposées au Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1893 où se produit « un alliage de l'artificiel et de la nature »²¹⁶⁷, entre un programme réactionnaire et un goût pour une transcription très juste des lignes et couleurs de celle-ci.

Le compte rendu de la troisième exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes par Gustave Geffroy, témoigne de son questionnement quant au statut d'avant-garde

2163. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : Le Salon de la Rose+Croix », *op. cit.*

2164. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : Chez Le Barc de Boutteville », *La Justice*, 30 novembre 1892, p. 1.

2165. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : Symbolisme », *La Justice*, 25 mars 1893, p. 1.

2166. *Ibid.*

2167. *Ibid.*

des exposants : « il s'agit, nous dit-on, d'un corps de doctrine et de l'avènement de la peinture de demain. Hélas ! il faut craindre qu'il ne s'agisse que de la peinture d'hier et même d'avant-hier, si ces peintres qui se proclament idéistes ne savent pas trouver le contact nécessaire entre leur état d'esprit et la nature »²¹⁶⁸. Dans le contexte de la défense, par les radicaux, d'un anticléricalisme de combat, Gustave Geffroy, en prônant le matérialisme comme seule source possible d'un art d'avant-garde, qu'il oppose au mysticisme des symbolistes, se positionne en critique d'art radical :

« Ceux qui acceptent l'ordre des phénomènes et que l'on représente volontiers comme cantonnés dans la quiétude matérialiste, ne sont-ils pas au contraire des avides de savoir, des chercheurs de vérité, puisqu'ils refusent l'abri des formules de hasard, des dogmes protecteurs de la paresse d'esprit. C'est de cette recherche que le symbole d'art jaillira sans cesse et non des œuvres d'art révolues »²¹⁶⁹.

Le critique invite Maurice Denis à abandonner l'artifice de ses sujets religieux qui lui attachent le soutien des milieux nationalistes²¹⁷⁰ pour se consacrer à la transcription de la nature. Il s'inscrit parfaitement dans la ligne politique des radicaux qui opposent à la sclérose des religions, dont les dogmes sont arrêtés, la constante marche en avant de la science vers la connaissance et le progrès. Cette position est confirmée par sa présence le 4 avril 1895 au banquet de la Science donné en l'honneur du scientifique Marcellin Berthelot qui défend une nouvelle morale qui reposerait « non sur une révélation ou des dogmes mais sur l'observation méthodique, raisonnée du corps social »²¹⁷¹. L'historienne Jacqueline Lalouette constate, dans les discours des républicains de gauche participant au banquet, la glorification de la science comme facteur de développement et source de vérité qui libère les hommes de l'ignorance et de l'intolérance par la destruction des révélations et mystères religieux²¹⁷².

Le fossé entre Maurice Denis et les critiques radicaux se creuse dans le contexte des débuts de la République radicale marquée par la fondation d'un parti qui réunit, en juin 1901, la gauche radicale et les radicaux-socialistes. Cette organisation a pour but la défense de la République contre les nationalistes dans le cadre des élections de mai 1902, où triomphent les gauches, portant au pouvoir le ministère d'Émile Combes. Alors que le président du conseil, ancien séminariste, mène une campagne laïque visant à la fermeture des congrégations non autorisées, le critique de l'organe du parti radical dénonce l'anachronisme des toiles *Notre-Dame de l'École* (Figure 148, p. 551) et la *Mise au tombeau* (Figure 147, p. 551) présentées par Maurice Denis au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1903 :

2168. Gustave Geffroy, « Chronique artistique : Chez Le Barc de Boutteville », *op. cit.*

2169. *Ibid.*

2170. Voir *infra* Le retour d'un art religieux (p. 332).

2171. Jacqueline Lalouette, *La république anticléricale*, Paris, Seuil, 2002, p. 280.

2172. *Ibid.*, p. 275-280.

« les scènes religiosâtres de M. Maurice Denis et son évocation des primitifs dans *Notre-Dame de l'École* et la *Mise au Tombeau*. Quelque talent que l'on ait, on ne peut pas ressusciter l'âme simple du moyen âge. Le charme est rompu, et l'effort rétrograde du néo-mysticisme, dans les lettres comme dans la peinture, n'aboutira jamais qu'à une œuvre fausse et vaine, parce que forcément dépourvue de foi naïve et de sincérité »²¹⁷³.

Par cette déclaration, le critique souligne l'appartenance au passé, non seulement des œuvres religieuses de Maurice Denis mais encore de l'Église toute entière ainsi que l'affirmait Arthur Ranc en première page du *Radical* un mois auparavant :

« Ceux qui sont résolus à aller jusqu'au bout, à briser le pouvoir congréganiste, à libérer l'instruction publique de l'asservissement clérical, ceux qui pensent comme Henri Brisson que l'État laïque, que le pouvoir civil sont menacés non seulement par des congrégations, mais par la Congrégation, ceux-là ne doivent pas hésiter à approuver le président du conseil [...]. J'estime que le président du conseil a raison de prendre l'offensive, de marcher droit à ses adversaires et de demander à la majorité républicaine, en refusant de passer à la discussion des projets de la première catégorie, de signifier aux congrégations enseignantes qu'elles ont cessé d'exister »²¹⁷⁴.

Dans les mois qui précèdent la rupture des relations diplomatiques entre la France et le Vatican, l'anticléricalisme devient pour le critique de l'organe du parti radical un sujet incontournable. Lorsqu'il découvre les moines espagnols de Darío de Regoyos exposés au Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1903²¹⁷⁵ il voit avec malice dans le parti pris de simplifications anatomiques un instrument de persécution des congrégations : « Un coup d'œil pour nous égayer sur une procession de moines espagnols, à qui M. de Regoyos a eu l'idée originale d'amputer les pieds. En France, ce n'est pas par là que nous commencerions »²¹⁷⁶.

3 Socialistes et anarchistes face à l'avant-garde

La lutte des groupes anarchistes et socialistes contre la société bourgeoise les conduit à s'interroger sur l'efficacité de l'insurrection et, le cas échéant, sur la possible inscription de l'avant-garde artistique dans un programme révolutionnaire. Alors que les attentats du début des années 1890 font des anarchistes les principaux ennemis du gouvernement républicain, les partis socialistes s'organisent jusqu'à la fondation de la Section française

2173. P. Bouillet, « Le Salon de 1903 : Société nationale des Beaux-Arts », *Le Radical*, 20 avril 1903, p. 2.

2174. Ranc, « Les Congrégations à la Chambre », *Le Radical*, 13 mars 1903, p. 1.

2175. Le critique a vraisemblablement sous les yeux une toile proche du *Vendredi Saint en Castille* de 1896 (Figure 172, p. 562) où les corps des moines sont simplifiés à l'extrême, réduits à la forme de leur froc sombre dont seule leur tête dépasse.

2176. P. Bouillet, « Le Salon des Indépendants », *Le Radical*, 22 mars 1903, p. 2.

de l'Internationale ouvrière en 1905. À la suite du succès aux élections législatives de 1893 des principaux *leaders* socialistes et des conquêtes municipales de 1896 il existe une volonté d'unir les différentes tendances du socialisme autour d'un programme commun. Cette aspiration se matérialise dans le discours d'Alexandre Millerand à Saint-Mandé, le 30 mai 1896, dans lequel il définit les points fondamentaux du programme socialiste en vue de la socialisation des moyens de production, grâce à l'intervention de l'État. La conquête des pouvoirs publics est envisagée par le suffrage universel, et non par la violence. Dans le contexte de l'affaire Dreyfus et de la lutte contre l'agitation nationaliste, se met en place en 1899 un Comité général où sont représentés les cinq mouvances socialistes : Parti ouvrier français, Parti socialiste révolutionnaire²¹⁷⁷, Fédération des travailleurs socialistes de France, Parti ouvrier socialiste révolutionnaire et Alliance communiste révolutionnaire²¹⁷⁸. La participation d'Alexandre Millerand au gouvernement de Pierre Waldeck-Rousseau en 1899, encouragée par Jean Jaurès et Paul Brousse, est cependant condamnée par Jules Guesde et Édouard Vaillant. Le Parti ouvrier français, le Parti socialiste révolutionnaire ainsi que l'Alliance communiste révolutionnaire font scission et se regroupent en 1901 dans l'Unité socialiste révolutionnaire qui devient en septembre 1902 le Parti socialiste de France refusant d'intégrer le Bloc des gauches. La Fédération des travailleurs socialistes de France ainsi que les socialistes indépendants forment quant à eux le Parti socialiste français en mars 1902, soutenant les gouvernements de Pierre Waldeck-Rousseau et d'Émile Combes²¹⁷⁹.

3.1 L'art en République bourgeoise

Alors que l'introduction des valeurs républicaines au sein du Salon constituait un des principaux enjeux des années 1870²¹⁸⁰, dans les années 1890, après la scission du salon officiel en deux sociétés rivales, des critiques radicaux font l'amer constat de l'imperméabilité du monde de l'art et tout particulièrement du salon de la Société des artistes français aux valeurs d'égalité et d'indépendance qu'ils défendaient dans les années 1870 :

« Un certain esprit qui a persisté, malgré les changements et les révolutions, et qui s'est même aggravé par le fait de l'égoïsme de ceux qui ont pris le pouvoir et qui en ont assuré les bénéfices à leur classe, cet esprit-là se satisfait aisément de cet art-là, le maintient comme un enseignement, lui assure une approbation et une protection qui ont été toujours refusés à la recherche sincère et à l'indépendance »²¹⁸¹.

2177. Le Comité révolutionnaire central d'Édouard Vaillant devient le Parti socialiste révolutionnaire en 1898.

2178. L'Alliance communiste révolutionnaire naît de l'exclusion, en 1897, de députés supportant mal la discipline du Parti socialiste révolutionnaire.

2179. Pierre Lévêque, *Histoire des forces politiques en France, 1880-1940*, *op. cit.*, p. 149-150.

2180. Voir *infra* Les républicains contre le fonctionnement du Salon (p. 107).

2181. Gustave Geffroy, « Salon de 1893 aux Champs-Élysées : La Peinture », *La Justice*, 29 avril 1893, p. 1.

Gustave Geffroy dresse ainsi, en 1893, un constat fort similaire à celui des critiques de la presse antirépublicaine marqués par le traditionalisme²¹⁸² qui dénoncent l'hypocrisie de la société républicaine dont les nouveaux gouvernants n'ont aboli ni la hiérarchie ni le népotisme. Le critique de *La Justice* lit dans l'organisation du Salon de la Société des artistes français où dominent toujours William Bouguereau, Léon Bonnat et Jean-Jacques Henner, l'échec de la société issue de la Révolution française qui n'est pas dominée par le peuple mais par la bourgeoisie :

« Un salon tel que celui des Champs-Élysées, hiérarchisé par l'Institut, par les récompenses qui commencent aux mentions honorables et se continuent par les médailles des diverses classes, est un résumé parfait de la société issue du Tiers-État dégénéré, maintenue contre l'assaut des forces libres par la perpétuité des grades, des diplômes, des monopoles et des syndicats de possédants »²¹⁸³.

Ce constat est partagé par les critiques de la presse socialiste. Dès juillet 1887, le critique du *Prolétariat*²¹⁸⁴, organe officiel de la Fédération des Travailleurs socialistes de France, Alphonse Germain²¹⁸⁵, fustige l'impuissance de la République à organiser son propre Salon qui reste marqué par l'ancien régime à travers l'institution du jury. Le gouvernement républicain ne peut, dans le domaine artistique, se vanter d'être plus libéral que l'Empire :

« votre règne n'a que trop duré, vieilles badernes de la coupole ; vous nous avez fait perdre assez d'heures précieuses avec votre enseignement de l'ancien régime ; assez d'obstruction, plus de monopole, *vous, qui des grecs défunts balayez le visage* ; fourbissez s'il vous plaît vos casques de pompiers, et nous laissez faire notre cuisine à notre guise. Les opérations du jury ont été si remarquables, cette année, qu'on a gueulé en haut lieu ; il a tenu à peu de chose, qu'on ne fit un salon des refusés ; mais la République bourgeoise à reculé devant cette mesure que l'Empire avait osé prendre »²¹⁸⁶.

À travers cette référence, le critique veut montrer l'illusion démocratique que représente la République, tandis que Jean Allemane dénonce le « règne de Grévy-Wilson »²¹⁸⁷. Alphonse Germain insiste sur la vénalité du jury du Salon qui n'est que le reflet de la corruption du personnel parlementaire : « La fortune et les brillantes situations, voilà les seuls arguments sans réplique pour messieurs du jury, vous les verrez tous s'incliner devant ce sésame [sic]

2182. Voir *infra* L'égalitarisme républicain (p. 245).

2183. Gustave Geffroy, « Salon de 1893 aux Champs-Élysées : La Peinture », *op. cit.*

2184. En avril 1884, *Le Prolétaire* devient *Le Prolétariat*. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, *op. cit.*, p. 371.

2185. Voir dictionnaire (annexe B, p. 614).

2186. Alphonse Germain, « Variétés : Après le Salon », *Le Prolétariat*, 16 juillet 1887, p. 2-3.

2187. J. Allemane, « La Lumière se fait ! », *Le Prolétariat*, 17 décembre 1887, p. 1.

magique »²¹⁸⁸. Cette vénalité, perçue comme une caractéristique de la bourgeoisie, porte préjudice aux artistes qui n'appartiennent pas à cette classe sociale :

« le plus grand nombre de ces juges étant à vendre et les acquéreurs ne manquant pas, lorsque ces derniers sont reçus, il ne reste plus beaucoup de place, et les déshérités trop fiers pour aller s'aplatir devant les jurés, n'ayant pour plaider leur cause qu'une infime minorité – quand ils l'ont – sont conspués avec une indifférence plus insultante que la méchanceté »²¹⁸⁹.

En présentant ces derniers comme proches du peuple, et sources d'« innovation »²¹⁹⁰ et de « hardiesse »²¹⁹¹ le critique fait du conflit entre le jury et les artistes refusés une expression de la lutte entre la bourgeoisie et le prolétariat. Si la dénonciation de la corruption du personnel républicain semble rapprocher les journalistes du *Prolétariat* de certains critiques de la droite antiparlementaire²¹⁹² au moment de la naissance du mouvement boulangiste, il est important de noter le profond mépris qu'inspire le général Boulanger incarnation du pouvoir personnel à des socialistes comme Paul Brousse :

« pour la troisième fois, dans notre histoire, nous touchons au césarisme. Les grévystes veulent se convaincre et nous convaincre qu'à Longchamp on a crié, tout le temps, Vive Grévy ! Les boulangistes cherchent à nous faire croire que l'on a été unanime pour acclamer le « brave général Boulanger ». Mensonges que tout cela, farce des deux côtés. Mais qui pourrait nier que la question qui domine en ce moment notre politique intérieure et notre politique extérieure ne soit la question Boulanger ? Et cette question, qu'est-elle donc ? sinon celle de la dictature ? »²¹⁹³

Cet article issu du même numéro que celui d'Alphonse Germain montre que les membres de la Fédération des Travailleurs socialistes de France ne cherchent pas le remède à la République parlementaire opportuniste dans le recours à un pouvoir personnel fort. Le critique menace le monde artistique d'une révolution, seule capable de mettre en place un Salon ouvert et libre : « Quand donc une voix autorisée s'élèvera-t-elle dans la presse pour mettre le nez de ces bonzes dans leurs ordures, quand donc un gouvernement équitable balayera-t-il ce Conseil des Dix ; c'est la statue aux pieds d'argile, dont parle l'écriture, une pierre suffit pour l'anéantir, n'y a-t-il que l'ouragan révolutionnaire qui puisse la détacher ? »²¹⁹⁴ Après avoir enjoint à l'action les journalistes, les membres d'un gouvernement pour le moment introuvable, face à l'inertie générale, Alphonse Germain en appelle aux

2188. Alphonse Germain, « Variétés : Après le Salon », *op. cit.*

2189. *Ibid.*

2190. *Ibid.*

2191. *Ibid.*

2192. Voir *infra* La presse nationaliste et l'art en République (p. 262).

2193. Paul Brousse, « En revenant de la revue... », *Le Prolétariat*, 16 juillet 1887, p. 1.

2194. Alphonse Germain, « Variétés : Après le Salon », *op. cit.*

révolutionnaires. Deux mois plus tard, l'incapacité de l'État bourgeois à réformer le monde de l'art lui apparaît de manière éclatante :

« Quant à l'État, son intervention demeurera inique tant qu'elle favorisera les uns au détriment des autres. Tout pour la coterie de l'Institut, c'est l'art officiel, et malheur à quiconque s'écarte des ornières sacro-saintes de leur tradition. J'ai indiqué dans un précédent article le rôle de l'État dans l'art, vouloir séparer l'un de l'autre serait le fait d'un gouvernement d'épiciers, si son intervention est néfaste aujourd'hui, changeons l'État »²¹⁹⁵.

Cet appel dépasse le cadre artistique et s'inscrit parfaitement dans la ligne politique du *Prolétariat*, lorsque, trois mois plus tard, à la suite de la démission de Jules Grévy qui a pour conséquence l'élection de Sadi-Carnot à la présidence de la République, Jean Allemane explique qu'il attend le passage à l'action des républicains radicaux :

« nous regrettons presque la nomination de Carnot-le-Diminué, étant établi, n'est-ce pas, que l'élection à la présidence du sieur Ferry eût amené ces messieurs de l'intransigeance à prendre la résolution virile, non d'en appeler simplement aux armes, mais de devenir des insurgés effectifs ; en agissant ainsi, ils en conviendront eux-mêmes, ils rompaient avec la tradition habituelle en honneur dans le camp des politiques, car, pour un Barbès ou un Delescluze, tâtant de la barricade, que de gaillards attendent, – en lieu sûr, – que le canon et le fusil se taisent pour mettre de nouveau leur langue en mouvement... »²¹⁹⁶

Seule la « révolution sociale »²¹⁹⁷ qui conduira l'État vers une « République représentative »²¹⁹⁸ et donc égalitaire, lui semble capable d'offrir à l'art la place primordiale qu'il mérite dans la société : « L'état ne peut se désintéresser de l'art, il est aussi indispensable d'en développer le sentiment chez un peuple que de lui inculquer l'instruction primaire »²¹⁹⁹. Les articles d'Alphonse Germain consacrés au Salon républicain s'inscrivent parfaitement dans cette oscillation caractéristique de la Fédération des Travailleurs socialistes de France avant la scission de 1890, entre rapprochement avec les radicaux les plus intransigeants, qui représentent une alternative réformiste et républicaine, et aspiration révolutionnaire.

La presse anarchiste dénie à la république bourgeoise la capacité de proposer un art présentant un intérêt, cette dernière n'acceptant que des productions asseyant son pouvoir. Au cœur de l'affaire Dreyfus, alors que Walsin Esterhazy vient d'être acquitté, André

2195. Alphonse Germain, « Variétés : La Surproduction artistique », *Le Prolétariat*, 10 septembre 1887, p. 3.

2196. J. Allemane, « La Lumière se fait ! », *op. cit.*

2197. Alphonse Germain, « Variétés : La Surproduction artistique », *op. cit.*

2198. Paul Brousse, « Changeons de république », *Le Prolétariat*, 31 mars 1888, p. 1.

2199. Alphonse Germain, « Variétés : La Surproduction artistique », *op. cit.*

Girard²²⁰⁰, responsable de chroniques politiques, dénonce, à la suite de l'interdiction de la pièce de Lucien Descaves, intitulée *La Cage*, après deux représentations au théâtre Antoine, la mainmise du gouvernement sur l'art :

« ce genre d'art n'a pas l'agrément des hautes sphères gouvernementales. Dans ces milieux hyperesthétiques, où le mensonge, l'hypocrisie, la falsification sont monnaie courante, on n'admet la vérité que fardée, dénaturée, caricaturisée à l'avantage des dirigeants. [...] Des réalités sociales on ne veut rien connaître qui ne soit favorable à l'autorité et à la propriété, ces deux piliers de la société bourgeoise. Tous les rouages politiques et administratifs n'ont, d'ailleurs, d'autre but que de sophistiquer la vérité, de la dissimuler aux yeux du public et de présenter au peuple un produit hybride, grotesque et écœurant, destiné à servir de modèle obligatoire et hors duquel il n'est point de salut »²²⁰¹.

Le journaliste accuse les républicains progressistes de n'admettre qu'une production artistique facilitant l'encadrement du peuple :

« En politique, c'est le gouvernement des meilleurs, des plus capables, des sommités nationales ; le cabotinage de la religion patriotique [...] ; l'honneur de l'armée, dont on n'a jamais tant parlé que depuis qu'on s'est aperçu qu'il n'existait pas. [...] En art, c'est la faveur et la protection gouvernementale accordée à ce genre vide, sot, et convenu, issu du mélodrame et d'un berquinisme²²⁰² sans observation ni psychologie, mélange insipide d'où l'idée et le sentiment sont systématiquement exclus, amalgame criard de toutes les faussetés, hypocrisies, les mensonges dont on a de tous temps berné l'humanité pour le plus grand profit des dirigeants »²²⁰³.

Les créations encouragées par le gouvernement selon le journaliste n'élèvent guère le peuple, elles l'amuse, le détournent de ses souffrances, alors que la finalité de l'art est d'être un révélateur à l'instar de la pièce de Lucien Descaves :

« Excepté les spectateurs des deux représentations, le monde continuera d'ignorer, pour la plus grande sécurité des possédants, qu'en notre opulente civilisation on meurt de faim quelquefois, et que la révolte bien comprise pourrait clore d'un coup la longue liste des victimes de la misère. La société est sauvée. Rendons-en grâce au bon sens de Sarcey »²²⁰⁴.

2200. Voir dictionnaire (annexe B, p. 616).

2201. André Girard, « Art officiel », *Les Temps nouveaux*, 18 février 1898, p. 1-2.

2202. Le berquinisme, dérivé du nom de l'écrivain Arnaud Berquin, évoque un sentimentalisme fade.

2203. André Girard, « Art officiel », *op. cit.*

2204. *Ibid.*

André Girard réclame un art qui encourage le peuple à commettre l'acte subversif de penser : « La pensée ! cet implacable et insaisissable ennemi contre qui s'emportent désespérément, mais en vain, les maîtres des peuples ! L'acte, au moins, se réprime, la parole s'étouffe dans la gorge ou s'ensevelit dans les prisons [...]. Mais la pensée ! la pensée qu'on ne voit pas, dont on ignore les progrès silencieux et tenaces, et qui, tout à coup, se révèle, formidable, invinciblement subversive, que faire pour en venir à bout ? »²²⁰⁵

3.2 L'art et son action politique

3.2.1 L'enjeu artistique de la révolution

a. L'artiste et le prolétaire

Si de très rares articles issus de la presse socialiste opposent les ouvriers et les artistes dénonçant le statut privilégié de ces derniers²²⁰⁶, la plupart des journalistes socialistes ou anarchistes dont les articles apparaissent dans notre corpus invitent à une reconquête commune de l'art par le prolétariat et les artistes. Christophe Prochasson constate en effet que de nombreux écrits présentent le socialisme comme seul capable de démocratiser l'art en en élargissant le marché²²⁰⁷. Dans un article de novembre 1892 intitulé « L'Art et le socialisme », l'organe du Comité révolutionnaire central²²⁰⁸ d'Édouard Vaillant, *Le Parti socialiste*²²⁰⁹, enjoint le prolétariat à rompre avec son habituelle indifférence à l'art. Dans cet article, Jules Lépine reconnaît la difficulté éprouvée par les travailleurs :

« Ce qui éloigne le prolétariat contemporain des questions artistiques, c'est la préoccupation constante de vivre, ou plutôt de se conserver l'existence.

La recherche du pain quotidien lui prend tout son temps. [...] Les jouissances de l'esprit, pas plus que celles du corps ne sont pour les esclaves du capital »²²¹⁰.

2205. André Girard, « Art officiel », *op. cit.*

2206. Loyer se bat dans les colonnes du *Prolétariat* pour la reconnaissance du travail ouvrier occulté par la bourgeoisie : « Ce nom de l'ouvrier vous l'ignorez, et vous vous en moquez peut-être. Cependant vous aimez à dire que cette toile est de Meissonnier, cette statue de Dalou [...]. Eh bien, dites-nous donc quel mérite a en moins l'ouvrier qui a travaillé ce bois, ce cuivre, ces étoffes ? qui les a coupés, taillés, façonnés ?... Croyez-vous que l'attention, les efforts d'imagination qu'il fait pour mener son travail à bonne fin ne valent pas les efforts des artistes ? Lui aussi a le sentiment du beau, aussi bien que le peintre ou le sculpteur qui, l'esprit dispos, se mettent en face de leur œuvre, la contemplent à leur aise, y donnent un coup, et s'arrêtent quand ils cessent d'être inspirés ». Loyer, « L'Art et le patronat », *Le Prolétariat*, 22 février 1890, p. 1-2.

2207. Christophe Prochasson, *Les intellectuels et le socialisme, XIXème-XXème siècle*, Paris, Plon, 1997, p. 249.

2208. Formé en juin 1881 par les proches d'Auguste Blanqui, le Comité révolutionnaire central est dominé par la figure d'Édouard Vaillant dans les années 1890. Profondément attaché à la République qu'il considère comme le régime le plus favorable au développement du socialisme, ce lecteur de Karl Marx envisage la conquête de l'État comme indispensable. Tout en prônant la prise de conscience des masses qui favorisera la révolution, Édouard Vaillant refuse d'abandonner les luttes électorales et parlementaires à la bourgeoisie. Pierre Lévêque, *Histoire des forces politiques en France, 1880-1940, op. cit.*, p. 141-142.

2209. Hebdomadaire créé en mars 1890, dans lequel écrit notamment Édouard Vaillant, sa publication s'arrête du 20 avril 1890 au 28 juin 1891. À partir du 22 mai 1892, il prend pour sous-titre : « Organe du Comité Révolutionnaire Central ».

2210. Jules Lépine, « L'Art et le Socialisme », *Le Parti Socialiste*, 26 novembre 1892, p. 1.

L'éclatante mainmise, sous la République progressiste, de la bourgeoisie sur l'art qu'elle transforme en instrument d'oppression²²¹¹ lui impose cependant une réaction :

« Si le travailleur s'éloigne de l'art, la bourgeoisie l'utilise, lui réclame la consécration de son pouvoir assassin, la légitimation de son exploitation sociale.

Les socialistes ne peuvent pas laisser aux mains des conservateurs sociaux un semblable instrument d'exploitation prolétarienne.

L'art est en décadence. La classe possédante le sacrifie. Elle le monétise »²²¹².

Cet article paraît peu après l'explosion d'une bombe placée par Émile Henry, au moment du scandale de Panama qui éclabousse des députés républicains et confirme le mépris des socialistes non pour la République mais pour la bourgeoisie qui l'a dévoyée :

« Mais qu'est-ce que l'explosion de la rue des Bons-Enfants à côté de celle du Panama, avec ses innombrables ruines et morts.

Nous faisons appel à toute l'attention de nos amis, qui vont, dans ce scandale, voir apparaître dans leur hideur les bas-fonds de la société capitaliste, ses chantages, ses vols, ses pots-de-vin et ses meurtres. Quel plus beau thème de propagande socialiste pourrait-il leur être fourni ? Quelle meilleure arme de combat pourrait leur livrer cette classe scélérate qui s'effondre dans le crime et la fange, après moins d'un siècle de règne et de corruption sans égale »²²¹³.

L'attentat anarchiste apparaît bien dérisoire aux journalistes du *Parti socialiste* à côté des crimes perpétrés par les républicains progressistes. Insistant, à l'instar des membres du Comité révolutionnaire central, sur le processus d'organisation et de prise de conscience du prolétariat, Jules Lépine encourage les ouvriers à se rapprocher des artistes qui ont été, eux aussi, dépossédés de leur production par la bourgeoisie :

« L'artiste aujourd'hui est un salarié des castes maîtresses de la richesse et des honneurs, un ouvrier peinant pour vivre ou pour se faire une célébrité dont la bourgeoisie est détentrice, un prolétaire enfin, un prolétaire condamné à travailler sur commande, et, par conséquent, esclave de la classe qui achète ses productions.

Plus le temps marche, plus l'art perd son indépendance et, avec elle, son originalité et sa force »²²¹⁴.

2211. Voir *infra* Les anarchistes, l'art et la bourgeoisie (p. 76).

2212. Jules Lépine, « L'Art et le Socialisme », *op. cit.*

2213. D. V., « Panama », *Le Parti Socialiste*, 26 novembre 1892, p. 1.

2214. Jules Lépine, « L'Art et le Socialisme », *op. cit.*

L'union des artistes et des ouvriers apparaît facilitée par leur assimilation à la classe prolétarienne. Le journaliste présente comme seul remède à l'appauvrissement de l'art, l'indépendance des artistes qui ne peut être garantie que par la révolution à laquelle tendront des masses conscientes et unies :

« La révolution prolétarienne et le socialisme inaugureront une civilisation supérieure. Ils ouvriront à l'art socialiste des voies nouvelles.

L'humanité, délivrée des travaux forcés de l'enfer capitaliste, pourra lui consacrer ses loisirs. [...] Le bonheur acquis permettra aux plus humbles de rêver heureuse, grandie, noble, féconde et belle la vie – qui n'est à présent qu'une torture – et de traduire ce songe en œuvres magnifiques »²²¹⁵.

Le journaliste conclut son article en annonçant : « L'avenir est à la révolution prolétarienne et au socialisme. L'avenir est à l'art démonétisé, à l'art libre, à l'art social »²²¹⁶.

b. La révolution au secours des artistes

Au moment du vote des lois dites scélérates en décembre 1893, la rédaction de *La Révolte*, à travers un article anonyme, interpelle les artistes les encourageant à rejoindre les prolétaires dans leur lutte émancipatrice contre la société bourgeoise : « Voyons, demain, vous qui nous combattez, ne serez-vous pas des nôtres ? resterez-vous sourds à la vérité ? L'intérêt même de votre art exige que vous rejetiez la défroque du vieil homme, cette défroque aux poches bourrées d'absurdes préjugés, de stérile égoïsme »²²¹⁷. Dans cet article qui simule un dialogue entre des anarchistes et des artistes, partant du constat de l'opposition actuelle des deux groupes, le rédacteur prend soin d'identifier son interlocuteur. Il commence par éliminer les artistes avec lesquels il est impossible d'entamer un dialogue : « Il existe comme un divorce entre le groupe dit : artiste et l'*Idée nouvelle*. Les uns, par tempérament soumis, les suiveurs, les élèves d'*un tel*, qui copient *le Maître*, pourront difficilement comprendre la plus simple des idées libertaires, pas plus que les agenouillés devant le passé, les dévots des formules mortes ne comprennent un art actuel de santé et de vie »²²¹⁸. L'interlocuteur est présenté comme un créateur inspiré par la vie moderne mais inconscient de son oppression par la bourgeoisie, refusant encore d'épouser la cause anarchiste :

« Et parmi les autres, ceux qui sont *eux-mêmes*, les meilleurs dont les œuvres sont faites de notre vie et de notre intellectualité contemporaines, combien ont eu le courage de réfléchir, de penser ? Bien peu, à coup sûr ; et ces quelques hommes, nous les aimons par dessus tous les autres, car ayant conscience d'eux-mêmes, ils ont conscience de leur art. Ils ont épuré leurs sensations et les ont

2215. Jules Lepine, « L'Art et le Socialisme », *op. cit.*

2216. *Ibid.*

2217. Anonyme, « Aux Artistes », *La Révolte*, 16 décembre 1893, p. 1–2.

2218. *Ibid.*

élevées vers l'Idée. [...] Combien pourtant parmi cette élite pourraient s'élever au-dessus des secondaires manifestations sensorielles, se hausser à la sérénité du beau et du vrai ! De ceux-là nous sollicitons quelques instants d'attention, et nous les invitons à discuter quelques minutes avec nous »²²¹⁹.

Le locuteur, dont les références aux notions de beau et de vrai marquent l'influence de l'idéalisme de Pierre-Joseph Proudhon²²²⁰, expose à son destinataire comment la prise de conscience de son aliénation suivie de l'embrassement de la cause révolutionnaire enrichirait son art. Aux inquiétudes des artistes quant aux intentions des révolutionnaires vis-à-vis de l'art reconnu comme un instrument d'oppression²²²¹, le rédacteur oppose l'amour de l'art éprouvé par de nombreux anarchistes et la volonté de détruire la société qui l'opprime et non son expression :

« si nous sommes avant tout des hommes d'action, affamés de justice et de vérité ; si nous sommes prêts à tous les martyres pour le triomphe de l'Anarchie, les actions inutiles nous répugnent [...]. En quoi la destruction des collections d'art pourrait-elle aider à la réussite de nos idées ? La Société pourrie que nous subissons est-elle solidaire des trésors du Louvre [...]. Ce que nous détruirons, c'est la Société d'Iniquité »²²²².

Cet article paraît alors que les anarchistes affirment l'inefficacité des lois répressives face à des attentats qui ne seraient que des réponses à la violence de la société bourgeoise. Il encourage ainsi les artistes, en grossissant les rangs de la révolution, à donner raison à la rédaction de *La Révolte* qui, une semaine plus tard, met en garde les parlementaires :

« à l'heure actuelle, il y a des anarchistes partout, jusque dans vos rangs. Feriez-vous des rafles entières, de ceux que vous connaissez, demain il en sortirait d'autres que vous n'avez même pas soupçonnés. Les auriez-vous tous coffrés, vous ne ferez pas qu'il n'y ait plus de malheureux sans gîte et sans vêtements [...]. Au désespoir, vous répondez par les mesures de haine, c'est juste à la hauteur de vos caractères, la suite nous apprendra ce qu'elles sont capables d'engendrer »²²²³.

2219. Anonyme, « Aux Artistes », *op. cit.*

2220. Neil McWilliam considère cet idéalisme comme inspiré par celui des promoteurs de l'art social des années 1840. Neil McWilliam, *Rêves de bonheur : l'art social et la gauche française (1830-1850)*, Dijon, Les presses du réel, 2007, [Princeton, Princeton University Presse, 1993], p. 372-373 et 426-429.

2221. Le journaliste figure ainsi la première objection de l'artiste : « ce qui nous paraît monstrueux, ce que nous n'admettrons jamais, c'est votre mode de propagande par le fait, c'est la carrière par vous ouverte aux instincts iconoclastes des foules, c'est l'appréhension de voir un fanatique mettre le feu au Louvre, et faire sauter Notre-Dame et la Sainte-Chapelle, sous le stupide prétexte que le Louvre est fait pour les raffinés et non pour les ouvriers, et les monuments du culte ne sont autre chose que les abris de la canaille ensoutanée ». Anonyme, « Aux Artistes », *op. cit.*

2222. *Ibid.*

2223. Anonyme, « Les Responsabilités », *La Révolte*, 24 décembre 1893, p. 1-2.

Afin de susciter leur adhésion au mouvement révolutionnaire le locuteur certifie que les artistes auront leur place dans une société affranchie de la bourgeoisie²²²⁴ : « Donnez à la société votre contingent de rêve cristallisé en belles œuvres, et elle s'estimera heureuse de vous avoir. Il n'y aura plus ni bourgeois lettrés, grâce à une éducation menteuse, ni prolétaires asservis à la tâche pénible de tous le jour, déformatrice des facultés, châtreuse d'énergies intellectuelles »²²²⁵. Il affirme qu'émancipés, les travailleurs pourront apprécier un art qui ne sera plus confisqué par la bourgeoisie. Dans une ultime exhortation à rejoindre les rangs anarchistes, la révolution est présentée comme le seul moyen pour l'artiste de rejoindre le peuple, à la source de sa création :

« Soyez des nôtres. Nous apportons l'avenir, et la vérité marche devant nous, belle, radieuse, sans robe de soir, mais aussi sans haillons. Notre idée est faite de bonté envers les humbles, d'épouvante contre les puissants, ces animaux de proie dont tous, artistes et ouvriers, sommes les victimes aujourd'hui. Venez à l'anarchie : là est l'avenir : la délivrance de l'humanité »²²²⁶.

c. Le droit à l'art pour tous

À l'instar du journaliste du *Parti socialiste*, Charles-Albert²²²⁷, qui tient une rubrique hebdomadaire intitulée « Le point de vue anarchiste » dans *Les Temps nouveaux*, réclame le droit à la beauté pour tous, droit qui s'exprimera à travers un art social. Au cœur de l'affaire Dreyfus qu'il suit pour le journal anarchiste²²²⁸, le journaliste considère la polémique autour du *Balzac* d'Auguste Rodin comme le signe encourageant « qu'il reste un peu de passion encore pour les choses d'art »²²²⁹. Hebdomadaire anarchiste, *Les Temps nouveaux* n'a pas, selon lui, vocation à courir après l'actualité – « le fait du jour n'est que prétexte à élucider, à approfondir et élargir notre idéal, à l'étudier sous ses aspects divers et variés à l'infini, comme la vie elle-même »²²³⁰ – plaçant l'art au cœur de nombre de leurs articles. Le journaliste annonce l'avènement de l'idéal révolutionnaire comme un temps où le peuple tout entier aura la liberté de créer et où l'art fera partie intégrante de son quotidien :

2224. La deuxième objection prêtée aux artistes réside dans l'intérêt des prolétaires pour l'art : « Si cette Société d'argent, déjà si incompréhensive d'art, faisait place, à une société prolétarienne, fondée sur l'assouvissement des basses convoitises ; nous, les opprimés d'aujourd'hui serions les parias de demain ; demain, verra le règne des pires béotiens, car si les bourgeois d'aujourd'hui distinguent difficilement un chromo de Bouguereau d'un chef-d'œuvre de Léonard, les ouvriers aiment l'image d'Epinal et ne peuvent goûter les eaux-fortes de Rops ni les chefs-d'œuvres de Rodin ». Anonyme, « Aux Artistes », *op. cit.*

2225. *Ibid.*

2226. *Ibid.*

2227. Voir dictionnaire (annexe B, p. 592).

2228. Charles-Albert, « Leur Verdict et le nôtre », *Les Temps nouveaux*, 11 mars 1898, p. 1–2.

2229. Charles-Albert, « Le Point de vue anarchiste : A propos de Rodin », *Les Temps nouveaux*, 17 juin 1898, p. 2.

2230. *Ibid.*

« Le temps viendra où, régénéré et dispersé par le communisme, l'art se mêlera à notre vie quotidienne, sera dans nos villes et habitera nos maisons. Le temps viendra aussi où l'éducation totale et harmonique, largement dispensée, apprendra à connaître le laid du beau, comme le faux du vrai et l'injuste du juste. Alors on sera préparé sans s'en douter à goûter les joies du Beau »²²³¹.

Ce retour de l'art au cœur de la vie quotidienne du peuple se justifie pleinement par son origine populaire : « Et quand l'œuvre très belle naîtra – simple exaltation de solidarité humaine – l'émotion d'art, ce sera très simplement et très logiquement la bonté de cette œuvre retournant à la foule, d'où elle vient toujours »²²³². Charles-Albert semble, comme Jean Grave, influencé par Richard Wagner qui dans *L'Œuvre d'art de l'avenir* paru en 1850 préconisait un art du peuple, pour le peuple et par le peuple²²³³.

Lors de sa visite au Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1905, le journaliste découvre dans les toiles des néo-impressionnistes les prémises de cet art en parfait accord avec la vie quotidienne, qui s'intégrerait parfaitement aux lieux fréquentés par le peuple :

« Sous les moqueries ou parmi l'indifférence plus cruelle encore à l'âme de l'artiste, ces peintres courageux préparent avec une admirable patience, avec une sorte de touchante abnégation, la beauté de demain : non plus l'âpre et fugitive beauté chère aux âmes malades de ce temps, mais de la beauté essentielle, reposante et pure ; non plus de la beauté qu'on emporte chez soi et qu'on accroche aux murs de son salon, mais de la beauté pour tous, de la beauté pour nos gares et nos fabriques, pour nos écoles et nos maisons de santé, pour nos salles de réunions et de spectacles, pour nos bains et nos gymnases, de la beauté aussi pour les rues de nos villes, pour tous les lieux, en un mot, où, dans une société régénérée, s'accomplira la vie des hommes meilleurs et plus heureux »²²³⁴.

Lors d'une conférence consacrée à « L'Art et la société », donnée en 1896 à la salle de l'Espérance, Charles-Albert encourageait en effet les artistes à prendre part à la révolution non seulement par la création d'une œuvre qui « élargira les pensées, élèvera les âmes vers des mœurs plus harmonieuses et plus équitables » mais également par la diffusion de celle-ci à un public populaire : « Vous dites : À quoi bon ? Il ne comprendra pas. Mais avant de comprendre il faut qu'il voie, qu'il entende, qu'il lise. Et comment verrait-il, comment entendrait-il, si vous réservez votre œuvre aux lieux d'exhibition et aux vitrines où le snobisme riche a seul accès ? Appelez donc devant elle vos frères de l'atelier et de

2231. Charles-Albert, « Leur Verdict et le nôtre », *op. cit.*

2232. Charles-Albert, « Le Point de vue anarchiste : A propos de Rodin », *op. cit.*

2233. André Reszler, *L'Esthétique anarchiste*, Paris, Presses universitaires de France, 1973, p. 42.

2234. Albert, Charles, « La 21e Exposition des Artistes Indépendants », *Les Temps nouveaux*, 8 avril 1905, p. 6-7.

l'usine. Ce sera une nouvelle façon, et non la moins utile, de faire de l'art social »²²³⁵. En 1905, le journaliste salue tout d'abord l'initiative de ce Salon qui détonne dans un paysage artistique dominé par les valeurs bourgeoises : « Sans jury ni récompense, ouvert à tous et libre de toute attache officielle, ce salon constitue un geste annuel de dignité compensant un peu le féroce arrivisme, l'âpre et basse vénalité du « monde des arts et des lettres » »²²³⁶. Il présente ensuite la geste héroïque des néo-impressionnistes qui dépassent les recherches des impressionnistes afin de proposer des œuvres d'une savante harmonie :

« Et pour réaliser ce rêve, un des plus hardis qui soient dans l'histoire de l'art, ils allèrent à des moyens héroïques. [...] Et les couleurs [...] s'exaltent encore par d'habiles contrastes (théorie des couleurs complémentaires), comme elles s'harmonisent par de savantes dégradations. Le peintre devient proprement une sorte de magicien qui, de la pointe de son pinceau comme d'une baguette enchantée, joue directement sur les papilles de notre œil »²²³⁷.

La hardiesse et le courage des néo-impressionnistes dont les œuvres ont été « outrageusement dédaignées »²²³⁸ les rapprochent du peuple jusque ici opprimé mais dont le journaliste exaltait la puissance à la suite de la tentative de putsch manquée par Paul Déroulède en février 1899 : « Puisque tu te mêles de coups d'État, à quand le tien ? Le coup d'État du peuple, par le peuple et pour le peuple ! »²²³⁹ C'est tout particulièrement dans le domaine décoratif que Charles-Albert salue les innovations des néo-impressionnistes qui à travers leurs lignes et couleurs ne recherchent pas le trompe-l'œil qui fait disparaître le support mais exaltent au contraire ses particularités²²⁴⁰ :

« Ce caractère de toute bonne décoration qu'on avait obtenu jusqu'ici par de la peinture à teintes plates et ternes, les néo-impressionnistes l'obtiennent aujourd'hui – chose vraiment admirable – avec un maximum de coloration et de luminosité, et cela grâce à leur préoccupation constante, à leur science profonde de l'harmonie »²²⁴¹.

2235. Charles-Albert, *L'Art et la société, conférence faite le 27 juin 1896, salle de l'Espérance*, Paris, bibliothèque de l'Art social, 1897, p. 49.

2236. Albert, Charles, « La 21e Exposition des Artistes Indépendants », *op. cit.*

2237. *Ibid.*

2238. *Ibid.*

2239. Charles-Albert, « Au peuple », *Les Temps nouveaux*, 10 mars 1899, p. 1.

2240. Dans son essai *Qu'est-ce que l'art ?*, paru en 1909 et adressé « aux hommes simples, aux hommes courageux, qui, de plus en plus, cherchent à savoir et à comprendre », Charles-Albert affirme, en effet, l'importance des caractéristiques plastiques de l'œuvre d'art : « La religion et l'histoire, la vie sociale et sentimentale ne furent jamais pour les arts plastiques, dans leurs meilleures productions du moins, que des prétextes. Le vrai sujet d'un tableau, d'un groupe de sculpture, ce n'est pas l'anecdote ou l'idée qui permet de titrer l'œuvre et de l'inscrire sur le catalogue d'un musée, c'est la forme, la ligne, la couleur, la lumière ». Charles-Albert, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, Schleicher frères, 1909, p. 78.

2241. Albert, Charles, « La 21e Exposition des Artistes Indépendants », *op. cit.*

Cet article, que John Hutton relève comme l'un des plus enthousiastes à propos du néo-impressionnisme paru dans un journal anarchiste²²⁴², célèbre l'alliance de la science, primordiale dans la théorie anarchiste de l'art social²²⁴³, et de l'art qui embellit la vie quotidienne des hommes. Le journaliste souhaite la réalisation de fresques par Paul Signac, Hippolyte Petitjean, Edmond Cross, Théo van Rysselberghe et leurs continuateurs : « Donnera-t-on bientôt à ces vaillants les murs dont ils ont besoin pour se prouver à eux-mêmes et pour montrer aux autres ce qu'ils peuvent faire, pour développer, en un mot, et pour accroître, dans leur véritable sens, les ressources de leur art ? »²²⁴⁴

3.2.2 Le rôle de l'art dans la lutte

a. La représentation du peuple : une revendication socialiste

Si certains articles de notre corpus issus de la presse anarchiste évoquent une possible participation des artistes à la révolution à travers les caractéristiques plastiques de leurs œuvres, ceux rédigés par les journalistes des différents organes socialistes défendent la primauté du sujet qui doit exalter le peuple. Se montrant, en mai 1888, dans *Le Cri du peuple* alors dominé par les blanquistes, le fidèle propagateur de la pensée de Pierre-Joseph Proudhon, Alfred Gabriel²²⁴⁵, sous le pseudonyme de Jacques Dest, assigne à l'artiste la « mission sociale » de représenter la société dans laquelle il évolue : « Il sera grand surtout et véritablement artiste, s'il est l'interprète fidèle de son époque, s'il exprime la vérité de son temps, s'il a bien regardé autour de lui et reproduit ce qu'il a vu »²²⁴⁶. Plus spécifiquement, l'artiste doit, à travers ses œuvres, montrer le peuple ainsi que la société bourgeoise qui l'opprime :

« nous ne sommes guère préoccupés des procédés et du fini de l'exécution ; nous n'aurions garde d'aller chercher des fautes d'orthographe chez des artistes qui nous montrent l'homme aux prises avec la nature rebelle, avec la société inique, qui nous révèlent les caractères morbides, les chancres, les plaies, les fièvres et les anémies de cette société en décomposition »²²⁴⁷.

Anne-Marie Bouchard note le goût de Pierre-Joseph Proudhon pour des œuvres « documentant l'époque contemporaine et en idéalisant les traits dans un but moral », repoussant celles dans lesquelles « l'expression plastique de la subjectivité »²²⁴⁸ prend le pas sur le sujet. Jacques Dest insiste sur cet aspect, faisant presque des caractéristiques picturales un élément suspect de collusion bourgeoise :

2242. John Gary Hutton, *Neo-impressionism and the search for solid ground*, *op. cit.*, p. 131.

2243. *Ibid.*, p. 111-113.

2244. Albert, Charles, « La 21e Exposition des Artistes Indépendants », *op. cit.*

2245. Voir dictionnaire (annexe B, p. 607).

2246. Jacques Dest, « Le Peuple au Salon », *Le Cri du peuple*, 25 mai 1888, p. 1.

2247. Jacques Dest, « Le Peuple au Salon », *Le Cri du peuple*, 15 juin 1888, p. 1.

2248. Anne-Marie Bouchard, « L'art social de Pierre-Joseph Proudhon », *L'Art social en France, de la Révolution à la Grande guerre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 170-171.

« Nous ne sommes pas plus préoccupés que le peuple de la manière dont l'empâtement était fait, dont les couleurs étaient fondues, dont les ombres étaient fouillées.

Nous n'avons analysé ni la carnation, ni le clair-obscur ; nous n'avons pas perpétué le duel du coloris et du dessin, nous n'avons pas mesuré si tel relief était trop flou ou si tel fond ressortait trop. Le feuillé des arbres importe peu, si les arbres nous semblent bien poussés de la terre ; nous ne disputons pas entre le cirage et le camaïeu bleu » ²²⁴⁹.

Le journaliste affiche sa connaissance du vocabulaire artistique, son indifférence à l'égard de la technique picturale n'est pas une marque d'ignorance mais un parti pris, une manière de se ranger aux côtés du peuple contre la bourgeoisie. Le choix d'un sujet social est la condition primordiale de la transformation de l'œuvre d'art en miroir tendu vers l'homme lui permettant ainsi de se perfectionner. L'intérêt de l'art réside ainsi dans son potentiel éducatif ²²⁵⁰. Jacques Dest cite en effet les écrits de Pierre-Joseph Proudhon afin d'appuyer son propos :

« C'est un art pour ainsi dire pratique, qui nous suive dans toutes nos fortunes ; qui, s'appuyant à la fois sur le fait et sur l'idée, ne puisse plus être débordé tout à coup et brisé par l'opinion ; mais qui progresse comme la raison, comme l'humanité. À lui de nous donner enfin, dans sa dignité, trop longtemps méconnue, l'homme, le citoyen, le savant, le producteur ; à lui de travailler désormais au perfectionnement physique et moral de l'espèce, non plus par d'obscures hiéroglyphes, des figures érotiques ou d'inutiles spiritualismes, mais par d'intelligentes et vives représentations de nous-mêmes » ²²⁵¹.

La lecture des chroniques de Trublot ²²⁵² dans *Le Cri du peuple* pour l'année 1888 révèle un intérêt tout particulier de Paul Alexis pour les œuvres des néo-impressionnistes, présentés comme des artistes d'avant-garde : « porté toujours vers les plus avancés des avancés, c'est à un « néo-impressionniste » qu'Trubl' s'est adressé, au plus fougueus'ment passionné d'tous » ²²⁵³. Le chroniqueur se présente comme l'ami de ces artistes, il convoque notamment Paul Signac comme correspondant à Bruxelles à l'occasion de l'exposition des XX ou bien comme salonnier lors de l'exposition de la Société des Artistes Indépendants : « Reçois, mon vieux Trû, mes cordiales poignées de mains – et à bientôt n'est-ce pas ? » ²²⁵⁴ Dans ce jeu polyphonique les caractéristiques picturales occupent une place importante, à l'inverse de ce que préconise Jacques Dest. En effet, lorsque le chroniqueur se permet de nuancer les propos du néo-impressionniste concernant les œuvres de ses prédécesseurs,

2249. Jacques Dest, « Le Peuple au Salon », *op. cit.*

2250. Anne-Marie Bouchard, « L'art social de Pierre-Joseph Proudhon », *op. cit.*, p. 170.

2251. Jacques Dest, « Le Peuple au Salon », *op. cit.*

2252. Voir dictionnaire (annexe B, p. 575).

2253. Trublot, « A Minuit : Les XX », *Le Cri du peuple*, 9 février 1888, p. 3.

2254. *Ibid.*

ce n'est pas sur le sujet des toiles qu'il insiste : « Mais j'partage point – oh ! mais là point du tout, – ta sévérité à l'égard des Renoir, Degas, Monet, etc., qui sont avec Pissarro et Cézanne, les pionniers d'la révolution impressionniste, d'vrais car solides, d'avant lesquels vous d'vriez soulever votr' gibus »²²⁵⁵. Il apparaît cependant qu'à travers la promotion des œuvres des néo-impressionnistes, Trublot confirme également un certain goût du quotidien socialiste pour une peinture représentant la vie moderne et le peuple plus particulièrement. Dans son compte rendu du Salon de la Société des Artistes Indépendants, Paul Signac, convoqué par Trublot insiste sur la représentation de la société par Camille et Lucien Pissarro : « M. Lucien Pissarro. [...] Trois cadres de dessins : *Cafés et cafés-concerts*. Les bourgeois s'abêtissent devant de tristes bocks ou de plaintives cabotines. Le maître Camille Pissarro a révélé, définitive, la vie du rural, ainsi fait son fils Lucien pour la vie de l'urbain »²²⁵⁶. L'originalité des représentations populaires de Maximilien Luce est également saluée : « *Chauffeurs, Chiffonniers*, observés, dessinés, peints. Ces trois qualités éloignent singulièrement ces œuvres des *Portraits-types de gens du bas peuple* de certain « caractériste » »²²⁵⁷. Ainsi lorsque le peintre réalise, dans *La Toilette* (Figure 173, p. 563) exposée au Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1887, le portrait d'un homme à sa toilette dans un intérieur populaire, son travail sur les juxtapositions de tons de rouge, de bleu et de vert ainsi que sa touche fragmentée mettent en valeur non uniquement la misère du lieu mais également la lumière du jour qui vient éclairer cette scène quotidienne du monde ouvrier. Le chroniqueur profite également de l'exposition de Maximilien Luce dans les locaux de la *Revue indépendante* à l'été 1888, et insiste sur son accessibilité aux plus modestes – « Entrez carrément sans frapper. Ça vous coûtera pas un rond. C'est à l'œil, et au rez-de-chaussée »²²⁵⁸ – pour afficher son attachement envers les artistes d'avant-garde représentant le monde ouvrier. La reprise en partie du compte rendu du 28 juillet par Jules Christophe pour la *Cravache* permet à Trublot d'insister sur l'ascendance prolétarienne et révolutionnaire du peintre :

« « Le prénom de Robespierre avec ce nom patronymique exprimant la lumière, c'est d'un grand effet : ces vocables réunis sont promis à la gloire. – [...] L'homme est de taille moyenne, tête ronde, cheveux châtain et barbe rousse, des yeux dorés, chauds et mélancoliques, la lèvre épaisse et tordue, du Vallès et du Zola dans l'expression, avec beaucoup de la rancœur d'un révolutionnaire plébéien. La loyauté et la sincérité mêmes. Fils d'artisans, instruction primaire, et très compréhensif. Élève de l'École des beaux-arts, – bien corrigé ! » »²²⁵⁹.

Il extrait également de l'article de son confrère les descriptions des toiles représentant le Paris industriel et ouvrier :

2255. Trublot, « A Minuit : Les XX », *op. cit.*

2256. Trublot, « A Minuit : IVe Exposition des artistes indépendants », *Le Cri du peuple*, 29 mars 1888, p. 3.

2257. *Ibid.*

2258. Trublot, « A Minuit : Maximilien Luce », *Le Cri du peuple*, 31 juillet 1888, p. 3.

2259. *Ibid.*

« Tout Clignancourt est là, avec son aigu clocher, et l'industrielle plaine Saint-Denis avec ses hautes cheminées exhalant de sales fumées giratoires ; sont là, pressées comme haletantes, imprégnées de sueur bouillonnante, les tanières de cent mille êtres à vie contentieuse, essoufflée, la vie du Peuple, de ce peuple « héroïque et misérable, – dit Jules Vallès – qui suffit à tout contre l'Eau, le Vent, la Terre et le Feu. »

Et ces fumées épandent dans l'oxygène et l'azote de l'air leurs relents de suif, de poisons distillés, de parfumerie exquise et violente, que sait-on ?

Il a rendu tout cela, ce robuste, brutal, original, intense M. Maximilien Luce » »²²⁶⁰

Cette représentation héroïque et non misérabiliste du monde ouvrier semble correspondre à celle prônée par Alphonse Germain²²⁶¹ dans *Le Prolétariat*. Le journaliste encourage les artistes comme les ouvriers à abandonner les modèles antiques, étrangers à la société contemporaine française, pour s'inspirer de la nature qui les entoure : « faites que les futurs ouvriers consultent plus souvent la nature que les bibliothèques, et nos magasins n'auront plus l'air de bazars, où l'on trouve l'art de tout le passé, l'art de tous les peuples, tous les arts, excepté l'art français »²²⁶². En avril 1887, invitant à la « fusion nécessaire des travailleurs socialistes de l'outil avec ceux de la pensée »²²⁶³, le journaliste enjoint les artistes à ne pas attiser seulement les haines du peuple à l'encontre de la bourgeoisie, mais à le guider grâce à leurs œuvres vers le socialisme : « cette classe d'opresseurs, les opprimés la haïssaient bien avant les attaques de ces indignés ; s'il est utile d'attiser la haine de l'esclave puisqu'il en est dans ses rangs qui hésitent ou s'en fichent, n'est-il pas indispensable de lui élever l'âme en lui enseignant ses devoirs, de lui inculquer une foi en lui apprenant à aimer ce socialisme qui doit l'émanciper ! »²²⁶⁴ Le journaliste demande aux artistes de proposer des représentations vivantes d'une classe ouvrière unie derrière les chefs socialistes :

« les adultes convaincus qui, tenant une plume, veulent combattre pour la bonne cause et travailler pour le peuple, doivent se préoccuper, comme le savant, des remèdes à trouver contre les microbes de la société ; comme le penseur des doctrines à expliquer pour en moraliser les abandonnés. Ils ont pour devoir de ne lancer aucun trait à l'exploiteur sans soutenir l'exploité d'un cordial »²²⁶⁵.

2260. Trublot, « A Minuit : Maximilien Luce », *op. cit.*

2261. Martha Ward note en effet le soutien d'Alphonse Germain au néo-impressionnisme dans les années 1880. Martha Ward, *Pissarro, neo-impressionism, and the spaces of the avant-garde*, Chicago, Londres, the University of Chicago press, 1996, p. 206.

2262. Alphonse Germain, « Le Dessin à l'école primaire », *Le Prolétariat*, 14 janvier 1888, p. 1–2.

2263. Alph. Germain, « Variétés : La Littérature socialiste », *Le Prolétariat*, 30 avril 1887, p. 2–3.

2264. *Ibid.*

2265. *Ibid.*

Alphonse Germain insiste ainsi sur le rôle d'« éducateur[s] » des écrivains mais plus largement des artistes, leur reconnaissant un pouvoir indéniable sur les foules :

« Que nos rangs soient larges ouverts ; qu'ils aillent, rhapsodes du progrès, réveiller par leurs chants les fibres engourdis des souffreteux et des déshérités ; les cœurs impressionnables de la multitude résistèrent-ils jamais aux pénétrants accents ? Qu'ils aillent aux malheureux, et ils les enflammeront, et ils les soulèveront parce que leur prosopée s'inspirera à la bonne source ! »²²⁶⁶

b. La place des artistes dans la lutte socialiste

À travers un article paru en avril 1900 dans l'organe du Parti ouvrier français, *Le Socialiste*²²⁶⁷ Charles Bonnier²²⁶⁸, à partir de l'exemple allemand, tente de préciser la place des artistes au sein de la lutte socialiste. Justifiant la défense des artistes par les socialistes au moment du vote de la loi Heinze, au début de l'année 1900, qui élargit aux écrits, pièces de théâtre et arts plastiques la censure au nom de la protection de la morale publique, le journaliste reconnaît le devoir des socialistes envers l'art nécessaire à leur succès : « le socialisme triomphera au nom de l'Art, de la Science et de la Littérature et il accomplit une fonction naturelle en défendant des auxiliaires indispensables à sa victoire définitive »²²⁶⁹. Charles Bonnier, dont Christophe Prochasson dans son article de *L'histoire des gauches* intitulé « L'invention du marxisme français » insiste sur le rôle de théoricien du premier marxisme français, propose un marxisme éclectique nourri par les influences artistiques de Richard Wagner, Édouard Manet, Stéphane Mallarmé²²⁷⁰. Il affirme l'importance pour les socialistes d'émanciper l'art de l'influence de la bourgeoisie afin que les artistes puissent, à travers leurs œuvres, participer à la lutte socialiste : « [le parti socialiste] défend aujourd'hui en Allemagne, non la cause des artistes ou des écrivains, mais la liberté de penser et de produire, parce qu'elle lui est nécessaire, et que seuls les écrivains et les savants, produisant et pensant librement, peuvent lui apporter *indirectement* des instruments de lutte »²²⁷¹. Mettre l'art au service de la lutte participe de la réappropriation des instruments d'oppression par les prolétaires : « C'est, en d'autres termes, au prolétariat, maître du pouvoir politique, à orienter autrement l'organisation actuelle, produit de la concentration des capitaux, et à transformer un outil d'oppression en instrument d'émancipation »²²⁷². Ce n'est pas l'artiste mais l'œuvre d'art que les socialistes entendent intégrer à leur lutte. Les artistes apparaissent en effet suspects aux

2266. Alph. Germain, « Variétés : La Littérature socialiste », *op. cit.*

2267. *Le Socialiste* est l'hebdomadaire national du parti de Jules Guesde en dépit d'une parution très irrégulière. En 1896 il prend pour sous titre « Organe Central du Parti Ouvrier Français ». À partir de juin 1899, il est administré par Gabriel Farjat et a pour secrétaire de la rédaction Gabriel Bertrand.

2268. Voir dictionnaire (annexe B, p. 583).

2269. C. Bonnier, « Art et Socialisme », *Le Socialiste*, 22 avril 1900, p. 1.

2270. Jean-Jacques Becker et Gilles Candar (dir.), *Histoire des gauches en France : L'héritage du XIXe siècle*, t. 1, Paris, La Découverte, 2004, p. 433.

2271. C. Bonnier, « Art et Socialisme », *op. cit.*

2272. *Ibid.*

yeux de Charles Bonnier qui les accuse, en raison de leurs origines bourgeoises, d'un individualisme extrême qui les fait trop souvent évoluer du socialisme vers l'anarchie :

« Comme les savants, les artistes ne sont vraiment utiles à la société qu'en produisant leurs œuvres dans le silence du laboratoire et de l'atelier : en venant sur la place publique jeter leurs théories individualistes et anarchistes, ils risqueraient d'introduire de la confusion dans les cerveaux des vrais lutteurs sur le terrain de la lutte des classes, où la fleur rare de l'Art ne pousse pas »²²⁷³.

Charles Bonnier craint que l'incompatibilité des artistes avec l'organisation militante fasse d'eux des facteurs de désunion et fragilise le mouvement socialiste :

« Mais si, comme le veulent certains, dès aujourd'hui, l'on lâche en liberté tous nos bons libertaristes, sous prétexte de respecter la haute dignité de l'esprit libre, affranchi de l'humanité elle-même par l'éternel univers, il est plus que probable que l'affranchissement dégènera en confusion et qu'il se formera, dans l'armée assiégeante, une foule de petites fédérations autonomes, parmi lesquelles les artistes libertaires tiendront sans doute une place distinguée »²²⁷⁴.

De ce constat, le théoricien du Parti ouvrier français déduit la place des artistes au sein du mouvement socialiste : « Les socialistes peuvent combattre côte à côte avec les éléments encore sains de la société bourgeoise, mais ils ne doivent en aucun cas rompre leurs rangs pour les laisser pénétrer chez eux. On peut lutter en alliés et se sentir les coudes sans pour cela fraterniser »²²⁷⁵. Les artistes qui le souhaitent peuvent participer à la lutte prolétarienne en faisant de leurs œuvres des instruments d'émancipation, mais en raison de leur nature jugée trop individualiste il ne sont pas autorisés à intégrer le parti ouvrier dont ils risqueraient de détruire l'unité.

3.3 L'avant-garde artistique : un idéal de liberté

Si le rôle attribué à l'art dans la lutte prolétarienne évolue selon les critiques qu'ils soient socialistes – blanquistes, guesdistes, allemanistes, broussistes – ou bien anarchistes, on note chez tous un constant désir d'émanciper la création artistique de la bourgeoisie dont le Salon et l'Académie des Beaux-Arts sont perçus comme les premières expressions.

2273. C. Bonnier, « Art et Socialisme », *op. cit.*

2274. *Ibid.*

2275. *Ibid.*

3.3.1 L'émancipation des indépendants vis-à-vis du Salon : un combat de la gauche dans la lignée de celui des impressionnistes

L'instauration des salons de la Société des Artistes Indépendants fait figure de tentative d'émancipation artistique à la suite des manifestations du groupe impressionniste. La filiation entre ces deux groupes d'artistes apparaît très clairement au premier critique de notre corpus qui rend compte de la première exposition de la Société créée en 1884 : « Cette entreprise vaut bien qu'on l'examine et qu'on l'approuve. Les artistes qui présentent leurs œuvres au public essaient, comme l'ont fait les impressionnistes, de se passer de l'examen d'un jury d'admission. Chaque sociétaire a des droits égaux »²²⁷⁶. Gustave Geffroy qui, à l'instar de ses confrères radicaux, justifiait l'entreprise indépendante des impressionnistes par l'incapacité du Salon à se réformer et présentait l'organisation de ces artistes comme un exemple de décentralisation réussie²²⁷⁷, encourage également ceux qui lui apparaissent comme leurs successeurs. Il regrette cependant que cette indépendance ne soit pas davantage perceptible dans les toiles des exposants de 1886 : « Ces indépendants ne sont pas assez indépendants des conventions et des pratiques régnantes. De la sagesse et de la correction, on en trouve, mais qu'il est difficile de rencontrer du nouveau artistique ! »²²⁷⁸ Gustave Geffroy présente son organisation, qui rejette jury et récompenses, éliminant ainsi le népotisme et la corruption, comme permettant au public d'exercer son regard sans médiation :

« S'ils tiennent à leur œuvre, s'ils font preuve de patience, ils pourront bien, dans cinq ou six ans, être une légion. Il ne leur restera plus qu'à demander à l'État de leur prêter, à eux aussi, le palais de l'Industrie, et il n'y aura aucune bonne raison pour le leur refuser. S'ils restent alors ce qu'ils sont, n'admettant ni catégories, ni récompenses, ils représentent bien la production commerciale de ce temps »²²⁷⁹.

Si, dans les comptes rendus des expositions du groupe impressionniste parus dans *Le Cri du peuple*, le statut de révolutionnaires des artistes était lié à la palette, la facture et les sujets de leurs toiles²²⁸⁰, Trublot exalte, en 1886, dans ses chroniques, devant l'hétérogénéité des œuvres exposées par la nouvelle société, son indépendance à l'égard du Salon qui fait d'elle un modèle de liberté :

« Cette très intéressante Société, fondée le 29 juin 1884, déjà très florissante, est appelée à un très brillant avenir, à cause de la largeur d'esprit et de la libéralité de ses statuts. Oui ! elle est instituée sur une base large et solide : la

2276. Gustave Geffroy, « Chronique : Artistes indépendants », *La Justice*, 21 août 1886, p. 1-2.

2277. Voir *infra* Les expositions impressionnistes comme exemples de décentralisation dans la presse radicale (p. 126).

2278. Gustave Geffroy, « Chronique : Artistes indépendants », *op. cit.*

2279. *Ibid.*

2280. Voir *infra* Les impressionnistes, les socialistes et la révolution (p. 81).

liberté de l'art. Elle a pour but le renversement des coteries et des petites chapelles qui rétrécissent le champ artistique, et elle y arrive par la « suppression du jury » »²²⁸¹.

L'émancipation des artistes semble en marche grâce notamment à la disparition des distinctions jugées infantilisantes : « Il va sans dire que la suppression du jury entraîne la suppression de toutes ces récompenses qui en sont le corollaire : mentions, médailles, croix, etc., et qui diminuent les artistes au point d'en faire des « collégiens de l'Art » »²²⁸². Aux « collégiens en art »²²⁸³, Trublot oppose « les gars qui vont d'avant »²²⁸⁴ qui composent l'avant-garde et cherchent à transformer le paysage artistique français à l'instar des socialistes du *Cri du peuple* qui aspirent à métamorphoser la société française : « Encore quelques années comm'ça, mes enfants, et si vous restez des gars d'attaque, vous aurez tué l' salon. – en n'pas imitant ses errements et injustices, et en vous t'nant les coudes »²²⁸⁵. À la suite de Georges Labruyère qui faisaient des impressionnistes des artistes révolutionnaires marchant aux côtés des socialistes, Trublot confie à son lecteur les espoirs qu'il place dans les membres de la Société des Artistes Indépendants qui incarnent, selon lui, l'avenir artistique : « Trubl' vous fiche son billet qu'l'avenir est là, parce que la dignité, l'indépendance et le progrès de l'art sont là »²²⁸⁶.

Effectuant dès 1892 le bilan de l'expérience, la rédaction de *La Justice* peint la progression de cette société soutenue année après année en dépit des rires du public et de leurs confrères²²⁸⁷ :

« Le président de la république d'alors ne songeait pas à rendre visite à ces indépendants qui faisaient la nique aux expositions officielles.

Sans patronage, sans public spécial, blagués par les critiques acquis au classique, et au seul classique, les promoteurs de ce syndicat constitué pour acquérir le droit à la cimaise acquièrent peu à peu des sympathies, recu[e]illirent de nouvelles adhésions, amusèrent le public »²²⁸⁸.

L'article note également l'influence positive de cette manifestation, permettant l'émancipation des exposants des salons officiels, influence qu'Émile Blémont envisageait dès 1876 dans les expositions du groupe impressionniste²²⁸⁹ : « L'ancien salon des blackboulés donne aujourd'hui l'hospitalité à des toiles signées par des artistes hors concours ou diplômés. « Pas de jury et de la cimaise à tous » voilà une devise qui a attiré bien des

2281. Trublot, « A Minuit : Les Artistes indépendants », *Le Cri du peuple*, 22 août 1886, p. 3.

2282. *Ibid.*

2283. Trublot, « A Minuit : IVe Exposition des artistes indépendants », *op. cit.*

2284. *Ibid.*

2285. *Ibid.*

2286. Trublot, « A Minuit : Les Artistes indépendants », *op. cit.*

2287. Voir *infra* La défense de l'avant-garde post-impressionniste (p. 345).

2288. Anonyme, « Le Salon des artistes indépendants », *La Justice*, 17 mars 1892, p. 3.

2289. Voir *infra* Les expositions impressionnistes comme exemples de décentralisation dans la presse radicale (p. 126).

talents et bien des sympathies au Salon des artistes indépendants »²²⁹⁰.

Suppression du jury et des récompenses sont les conditions jugées indispensables, par les critiques du *Cri du peuple* mais également de *La Justice*, à l'indépendance artistique. Un article anonyme de l'organe radical-socialiste affirme, en outre, en 1901, la supériorité de la Société des Artistes Indépendants sur la Société nationale des beaux-arts qui a supprimé les récompenses mais non le jury :

« l'organisation de la Société des Artistes Français, basée sur la distribution de médailles et récompenses, force les artistes à confectionner des tableaux spéciaux [...] ; les uns rappellent les devoirs de bons élèves, les autres les pen-sums des mauvais élèves ; dans ce milieu toute originalité disparaît et l'artiste ne peut nous montrer qu'un métier plus ou moins habile. [...] À la Nationale, autre chose ; groupe à peu près formé maintenant, organisé surtout pour favoriser la vente des œuvres des sociétaires et associés, le niveau artistique est maintenant plus élevé, mais toutefois la plupart des tableaux sont à la mode du jour ; l'on sent beaucoup d'artistes guidés moins par le souci de leur art, que par le souci de plaire au client et surtout de rester dans la note permise par la critique de renom. [...] Aux Indépendants, rien de tout cela : de la lumière et de la liberté.

Certes tout est loin d'être parfait, mais dans cette exposition, où se cou-doient le fou, le burlesque et le chef-d'œuvre, le lavis et le poncif n'existent pas »²²⁹¹.

Refuge de la folie, de la farce, comme du talent, le Salon de la Société des Artistes indépendants est présenté comme le seul salon qui émancipe véritablement l'art de la tutelle l'État et du monde du commerce, deux avatars de la bourgeoisie.

3.3.2 Le Salon d'Automne : un espace de liberté

Les années passant, ce salon à la « devise libertaire », n'est plus, en 1904, aux yeux du critique du *Radical*, précisément à cause de son absence de sélection, une manifestation d'avant-garde : « Cette exposition des Indépendants, qui rendit tant de services à l'art et fut si longtemps un Salon d'avant-garde, n'est guère plus, maintenant, qu'un fourgon d'arrière-train »²²⁹². C'est, dès sa création en 1903, le Salon d'Automne qui devient le principal lieu d'exposition des artistes considérés comme à l'avant-garde ainsi que le précise Pierre Bouillet : « félicitons le comité d'avoir fait une œuvre vraiment originale et utile ; d'avoir su créer un Salon d'avant-garde qui marquera, croyons-nous, une étape brillante dans l'évolution de l'art »²²⁹³. Ce salon expose, grâce au travail d'un comité d'artistes

2290. Anonyme, « Le Salon des artistes indépendants », *op. cit.*

2291. Anonyme, « Aux Indépendants », *La Justice*, 11 mai 1901, p. 2.

2292. P. Bouillet, « Exposition des « Indépendants » », *Le Radical*, 23 février 1904, p. 2.

2293. Pierre Bouillet, « Le Salon d'Automne », *Le Radical*, 31 octobre 1903, p. 3.

eux-mêmes d'avant-garde, « une sélection d'élite [d]es talents les plus personnels et les plus vigoureux »²²⁹⁴.

Le Salon d'Automne est également présenté comme le nouvel espace de liberté artistique dans les colonnes de la presse socialiste au moment de l'unification de ses différentes mouvances. Entré à *L'Humanité*²²⁹⁵ de Jean Jaurès dès sa création en avril 1904, après avoir quitté *La Justice* en 1896, Gustave Geffroy montre la pertinence d'une telle manifestation, sélective mais plus ouverte à l'innovation que le Salon de la Société nationale des beaux-arts :

« Il se pourrait bien, en effet, que le nouveau Salon jouât le rôle qui semblait devoir être celui de la Société nationale. Il est plus ouvert, il permet les manifestations de talents qui étaient jusqu'à présent restés en marge, il se réclame d'artistes différents, respecte l'originalité quelle qu'elle soit. Il montrait, l'an dernier, des ensembles d'œuvres de Gauguin et de Cézanne, il fera cette année une exposition aussi complète que possible, de l'œuvre de Toulouse-Lautrec. Il accueille les jeunes qui voient leurs peintures et leurs sculptures refusées partout, ou si mal placées que ce placement équivaut à un refus »²²⁹⁶.

Si Gustave Geffroy propose des articles à plusieurs journaux d'obédiences politiques différentes, il apparaît tout particulièrement attaché à l'organe radical-socialiste de son ami Georges Clemenceau dont il semble, de 1881 à 1895, partager les opinions politiques, ainsi qu'à l'organe socialiste de Jean Jaurès où, à partir de 1904, ses confrères reconnaissent son engagement socialiste²²⁹⁷. Le parcours atypique de Jean Jaurès au sein du marxisme peut expliquer un tel rapprochement. Christophe Prochasson note son approche livresque des écrits de Karl Marx qu'il aborde en philosophe et non, comme la plupart des marxistes français, en économiste ou en sociologue²²⁹⁸. Cette lecture savante, ainsi que le réformisme affiché par *L'Humanité* a ainsi pu séduire Gustave Geffroy qui intègre un organe socialiste qui a l'avantage, pour un critique d'art, d'être quotidien et d'offrir une large place à la vie artistique. Dans sa contribution à *La Civilisation du journal* intitulée « Le Journal militant », Philippe Régner présente ce titre comme « une sorte de revue d'intellectuels muée en un quotidien militant ; ou, si l'on préfère, une formule modernisée du quotidien politique, conjuguant l'ouverture de la démocratie à de nouvelles élites (le monde enseignant et le monde syndical) avec un retour aux sources de la fonction réflexive et prospective de la presse militante »²²⁹⁹. L'historien note la volonté du journal d'éduquer les lecteurs afin

2294. Pierre Bouillet, « Le Salon d'Automne », *op. cit.*

2295. À sa création en 1904, *L'Humanité*, sous-titrée « Journal socialiste quotidien », voit sa rédaction composée des membres du Parti socialiste français avant de s'ouvrir, à la suite du congrès d'unification d'avril 1905, aux *leaders* du Parti socialiste de France réunis dans la Section française de l'Internationale ouvrière. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 374-375.

2296. Gustave Geffroy, « Chronique : Entre artistes », *L'Humanité*, 16 septembre 1904, p. 2.

2297. La Voie ordinaire, « Echos : Nos Maîtres d'esthétique », *L'Humanité*, 2 septembre 1904, p. 1.

2298. *Histoire des gauches en France : L'héritage du XIXe siècle, op. cit.*, p. 437.

2299. *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle, op. cit.*, p. 305.

de former son propre lectorat, volonté qui n'a pu que rencontrer l'ambition du critique d'instruire le grand public²³⁰⁰.

L'intérêt du Salon d'Automne réside, aux yeux de Gustave Geffroy, dans le lien qu'il tisse entre l'avant-garde artistique des années 1870 et ses nouvelles expressions :

« On verra la tradition dans les œuvres de Renoir, de Cézanne, par exemple, on n'y verra pas la mise en œuvre de l'enseignement, des préceptes, des routines de l'art officiel. La tradition qu'ils suivent, comme Puvis de Chavannes, comme Carrière, comme Toulouse-Lautrec, comme Vuillard, est la tradition de l'art libre. Chacun a sa personnalité, sa manière de dessiner, de peindre, sa forme, sa vision, sa préférence, mais chacun de ceux qui viennent d'être nommés et des jeunes hommes qui les suivent, est épris de ce que la vie offre à sa contemplation et à sa réflexion. [...] C'est la grande leçon que peuvent donner les artistes : révéler les secrets visibles de l'existence, apprendre à voir, à comprendre, à aimer »²³⁰¹.

Le critique y voit la promotion d'une nouvelle tradition, qui s'écarte d'expressions artistiques relents d'ancien régime et de conservatisme, une tradition d'indépendance et d'audace héritée des impressionnistes. Ce Salon présente ainsi un panorama fidèle du paysage artistique français :

« ce sont des artistes déjà classés, comme Vuillard, Bonnard, Maurice Denis [sic], Roussel, Seyssaud, d'Espagnat, que l'on ne voit pas aux Salons ; comme Lepère²³⁰⁵, Maufra, Mlle Dufau²³⁰⁶, Louis Legrand, Adler²³⁰⁷, Besson, Paul Dupley, Francis Jourdain qui ne sont pas fâchés de quitter les réunions disparates des Salons du printemps pour le groupement libre et mieux ordonné du Salon d'automne. Enfin, il en est d'autres qui ont fait leurs études et leurs œuvres comme ils ont pu, trouvant à peine à se manifester, connaissant l'hospitalité généreuse et réconfortante d'un Le Barc de Butteville, ou l'exposition

2300. Bertrand Tillier, « Le Musée du soir de Gustave Geffroy : Entre éducation artistique et émancipation sociale », Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos, *L'Art social en France, de la Révolution à la Grande guerre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 247.

2301. Gustave Geffroy, « Au Salon d'Automne », *L'Humanité*, 14 octobre 1904, p. 1-2.

2305. Peintre mais également graveur, Auguste Louis Lepère est l'un des premiers membres de la Société nationale des beaux-arts en 1890. Il expose ses œuvres aux Salons d'Automne dès 1903. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, tome 8, *op. cit.*, p. 535.

2306. Élève de William Bouguereau à l'Académie Julian, Clémentine Dufau expose au Salon de la Société des artistes français à partir de 1893 et participe à la fondation du Salon d'Automne. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, tome 4, *op. cit.*, p. 807.

2307. Élève de William Bouguereau et de Pascal Dagnan-Bouveret à l'École des Beaux-Arts, après avoir participé régulièrement au Salon de la Société des artistes français, Jules Adler participe à la fondation du Salon d'Automne. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, tome 1, *op. cit.*, p. 77.

décriée des Indépendants »²³⁰⁸.

Le critique s'exprime en faveur de cet espace de liberté, contre la Société nationale des beaux-arts qui institue un « régime d'arbitraire » en refusant à ses membres une participation aux deux Salons : « ils préféreront exposer seulement au Salon d'Automne plutôt que d'aliéner leur liberté. [...] Allons ! Messieurs de la Délégation, ne craignez pas de revenir sur votre décision, pour mieux voir et mieux juger. La liberté pour tous, l'art reconnaîtra les siens »²³⁰⁹.

3.3.3 La « Séparation des Arts et de l'État »

Dans sa défense du Salon d'Automne, Gustave Geffroy insiste sur le rôle de l'État dont le devoir est d'aider la nouvelle société au même titre que la Société des artistes français et la Société nationale des beaux-arts en mettant notamment un local à sa disposition :

« Serait-ce parce que le Salon d'Automne a justement obtenu, pour cette année, la jouissance du Grand Palais, que les délégués de la Société nationale se montrent si anxieux et si sévères ? On dit, en effet, qu'il y a engagement de l'État à ne prêter les salles du Grand Palais qu'aux deux Sociétés existantes. Si cet engagement existe, il n'y a qu'à l'annuler »²³¹⁰.

Le critique affirme ainsi l'importance du rôle de l'État dans la création artistique :

« Comment l'État, qui a pour mission, actuellement, de surveiller la production artistique, d'encourager les groupements en formation, d'aider à la libre floraison de l'art français, – comment l'État pourrait-il s'être engagé pour toujours à méconnaître les faits qui peuvent se produire, l'évolution perpétuelle qui est la force et la beauté de l'art ? M. Chaumié²³¹¹ et M. Henry Marcel²³¹² sont certainement pénétrés de cette vérité, et ils ont, sans hésitation, favorisé le développement du Salon d'Automnal. Ils n'ont qu'à continuer aux nouveaux artistes cette faveur, ou plutôt cette justice qu'ils leur doivent, comme l'État de demain la devra aux artistes de demain »²³¹³.

Sur ce point précis du rôle de l'État dans le domaine artistique, les critiques socialistes et anarchistes se divisent, car si le critique des *Temps nouveaux* célèbre également le Salon d'Automne comme le « plus libéral et [du] plus généreux, de beaucoup, des trois Salons

2308. Gustave Geffroy, « Au Salon d'Automne », *op. cit.*

2309. Gustave Geffroy, « Chronique : Entre artistes », *op. cit.*

2310. *Ibid.*

2311. Joseph Chaumié est ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts dans le gouvernement d'Émile Combes de juin 1902 à janvier 1905.

2312. Henry Marcel dirige l'école des Beaux-Arts de Paris à partir d'octobre 1903.

2313. Gustave Geffroy, « Chronique : Entre artistes », *op. cit.*

à jury d'entrée »²³¹⁴, il aimerait le voir se passer de l'aide étatique source d'ingérence. Lorsqu'il prend parti pour la nouvelle société face à ses deux rivales installées il dénonce « l'esprit d'exclusivisme et d'autorité qui domine la majorité des peintres et des sculpteurs de ce temps », poursuivant : « Quelle pauvre idée ceux-là se font-ils de l'art et de l'artiste ? Et surtout de quel art les malheureux sont-ils capables ? La « République des Arts » sera-t-elle donc bientôt caporalisée autant qu'un parti socialiste ? »²³¹⁵ Le critique s'affirme ici libertaire, il dénonce toute forme de contrôle et de restriction de la liberté des artistes osant un parallèle entre la Société nationale des beaux-arts et le parti socialiste au cœur de son unification à la suite du congrès d'Amsterdam tenu en août 1904. Ce congrès affirme en effet l'importance de l'unicité du parti socialiste dans chaque pays. Cette organisation est dénoncée, dans les colonnes des *Temps nouveaux*, pour sa rupture avec sa base prolétarienne qu'entraîne la constitution d'un parti soumis, comme les autres, aux règles de la scène politique bourgeoise : « Comme on le voit, le socialisme parlementaire s'identifie de plus en plus avec les autres partis bourgeois et ne se distingue plus guère des partis démocratiques, puisque comme dans ces derniers, ses prétendus représentants sont tout autre chose que l'émanation du prolétariat »²³¹⁶. Face à l'acceptation par les socialistes des conditions de la vie politique, le critique anarchiste se présente comme un des derniers contrepoids aux valeurs bourgeoises qui pèsent sur l'art : « Hélas ! nous ne sommes plus que quelques naïfs attardés à croire que l'art n'est pas un négoce analogue à celui des cuirs et peaux, mais une vocation héroïque et libre »²³¹⁷.

Partant du constat que les autres formations politiques, y compris socialistes n'aspirent pas à la remise en cause de ces valeurs, Amédée Catonné²³¹⁸ en appelle, en janvier 1905, à « la Séparation des Arts et de l'Etat » :

« L'État, remarque M. Charles Morice, « n'est guère en train de renoncer à la direction morale du pays » ; le prochain avènement au pouvoir des idéologues socialistes l'atteste suffisamment. Qui ne voit, au surplus, que le budget des Beaux-Arts et l'art officiel constituent des rouages politiques, des ressorts de gouvernement ; l'État ne les détruira pas pour plaire à quelques détracteurs »²³¹⁹.

Réagissant à une « Enquête sur la séparation des Beaux-Arts et de l'État » parue en 1904 dans *Les Arts et la Vie*, le critique affirme sa position d'anarchiste, par la pratique d'une « critique libertaire » de l'art :

« Nous dénonçons à l'État, incarnation la plus haute du principe d'autorité, tout droit d'immixtion dans les arts. Nous sommes – n'est-ce pas ? – des anar-

2314. Am. C., « Art », *Les Temps nouveaux*, 1^{er} octobre 1904, p. 4.

2315. *Ibid.*

2316. P. Delesalle, « Le Congrès des Parlementaires », *Les Temps nouveaux*, 13 août 1904, p. 1.

2317. Am. C., « Art », *op. cit.*

2318. Voir dictionnaire (annexe B, p. 591).

2319. Amédée Catonné, « L'Art et l'Etat », *Les Temps nouveaux*, 21 janvier 1905, p. 1-2.

chistes; nous espérons plus de biens que nous ne redoutons de maux de la liberté, de la libre initiative et de la libre entente, du libre travail et du libre échange; contrairement, nous redoutons plus de maux que nous n'espérons de biens de l'autorité, avec ses contraintes, ses tutelles, ses contrôles »²³²⁰.

Ce militant anarchiste entretient un rapport privilégié avec l'art. Citant son introduction biographique à la réédition de 1929 de *L'Histoire de la Commune* de Prosper-Olivier Lissagaray, Jean Maitron rappelle qu'il est venu à l'anarchie par la littérature :

« Avant que Kropotkine, Proudhon et, plus tard, Marx devinssent mes maîtres, Lissagaray, Zola et Vallès m'ont dévoilé des choses que je n'avais pas même l'idée : l'exploitation capitaliste, la classe ouvrière, ses luttes, ses grèves et ses insurrections, et puis le socialisme, annonciateur de liberté réelle, et puis le drapeau rouge, symbole de la future révolution »²³²¹.

Amédée Catonné intègre ainsi l'art, premier chemin vers l'anarchie, au projet global d'émancipation que défend l'hebdomadaire :

« Nous sommes des anarchistes en art, comme en économie, comme en morale, comme en droit, – et nous hésiterions à proclamer immédiatement désirable la séparation des Arts et de l'État ?

Elle ne l'est pourtant pas beaucoup moins que la séparation des cultes et de l'État; elle est tout également raisonnable. L'une et l'autre affaibliraient l'État, en le neutralisant; l'une et l'autre restitueraient à la liberté ce qui appartient souverainement à la liberté : l'impalpable domaine de l'intelligence et du sentiment. – Aujourd'hui, cette présomption nous est venue, que nous sommes mûrs pour comprendre, rêver et sentir, sans le secours d'aucun préposé du gouvernement; et nous arrachons à l'État son masque de pasteur des âmes, son masque d'esthète, son masque d'éducateur; et l'État, réduit à ses fonctions « essentielles » n'apparaît plus ainsi que dans sa vérité brutale et laide de policier, de *gendarme*, – et de bourreau »²³²².

Le rejet du contrôle de l'art par l'État s'inscrit parfaitement dans le projet anarchiste d'abolition définitive de l'État : « l'étatisme n'est qu'un effet, dont la cause est l'État. Ce n'est pas tel ou tel étatisme qu'il importe tant de combattre, c'est le principe même de l'État »²³²³.

2320. Amédée Catonné, « L'Art et l'Etat », *op. cit.*

2321. Jean Maitron (dir.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français. Troisième partie : 1871-1914 : de la Commune à la Grande Guerre*, Paris, Les Editions ouvrières, 1975, p. 109.

2322. Amédée Catonné, « L'Art et l'Etat », *op. cit.*

2323. *Ibid.*

Amédée Catonné présente les dangers pour l'art de la protection étatique souhaitée pour le Salon d'Automne par Gustave Geffroy. Le critique accuse l'État de modeler les artistes, d'uniformiser leurs productions par le biais de l'enseignement des Beaux-Arts :

« La séparation enfin nous délivrerait de cet enseignement d'État, qui passe au crible d'une scolastique uniforme et sectaire des milliers de jeunes gens de provenance, de culture et de sensibilité diverses. Elle fermerait à tout jamais cette École des Beaux-Arts, vain arsenal de formules, de recettes et de dogmes, d'où l'on sort savant sans doute, mais de quelle science sèche, froide et soumise ! [...] Le protectionnisme artistique [...] assumera la responsabilité d'avoir créé en France, un art officiel, un art autoritaire, rageur, infécond, un art hostile par principe, non seulement à toute révolution, mais à l'évolution elle-même »²³²⁴.

Le militant anarchiste reproche à l'État la captation des forces vives de la nation à son profit à travers l'École des Beaux-Arts²³²⁵. Or cet art issu de la société bourgeoise, par son existence même, est perçu comme participant à la légitimation de la bourgeoisie :

« Nous voudrions que l'État pût être contraint d'ignorer l'Art, l'Art d'ignorer l'État. Nous voudrions voir cesser, entre l'un et l'autre, cette basse mutualité de services, de concessions et de faveurs, où l'État donne seulement de l'or, des croix ou des places, tandis que l'Art donne ce qu'il a de plus sacré : sa conscience et sa foi »²³²⁶.

Seule sa séparation complète avec l'État, sur le modèle de la séparation de ce dernier avec l'Église, garantit, à ses yeux, la liberté de l'art.

3.3.4 Des modèles d'artistes libres au Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1905

Le Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1905 donne l'opportunité aux critiques anarchistes et socialistes de découvrir les œuvres d'artistes qui leur apparaissent particulièrement libres. En effet, Amédée Catonné se réjouit de l'organisation des rétrospectives des œuvres de Georges Seurat et Vincent van Gogh : « L'idée fut bonne d'élire, cette année, pour un hommage rétrospectif, Vincent Van Gogh et Georges Seurat, – celui-ci révolutionnaire et créateur d'une technique, celui-là révolté et créateur de frissons, tous les deux libres entre les libres »²³²⁷. Le critique fait de ces deux artistes disparus de

2324. Amédée Catonné, « L'Art et l'Etat », *op. cit.*

2325. « Elle arrache chaque année aux métiers industriels où ils réussiraient sans doute, un grand nombre de jeunes hommes, dont la médiocrité créatrice s'attestera plus tard de salon en salon ? Car elle a fait luire à leurs yeux l'espoir menteur de devenir des artistes, de grands artistes, par le miracle de sa pédagogie ; c'est là un détournement de la nature la plus grave ». *ibid.*

2326. *Ibid.*

2327. Amédée Catonné, « Aux Indépendants », *Les Temps nouveaux*, 15 avril 1905, p. 6–7.

véritables anarchistes de l'art de même qu'il évoque le « cœur révolutionnaire »²³²⁸ de Maximilien Luce lorsqu'il commente son évocation de la Commune, *Une rue de Paris en mai 1871* (Figure 174, p. 563).

Si Édouard Sarradin²³²⁹, dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, insiste sur la folie du peintre néerlandais, le décrivant comme « un exalté, une sorte de visionnaire, toujours en quête de fantastique dans la nature et de bizarrerie chez les individus », « fou de peinture » peignant avec « une brutalité hardie »²³³⁰, le critique anarchiste s'attache à évoquer sa vie difficile proche de celle des prolétaires :

« Verlaine a dédié tout un livre à la mémoire de ceux qu'il nomma les *poètes maudits*. Van Gogh, lui, est bien le « peintre maudit ». Il est de ceux, maudits, à qui la vie a fait la part mauvaise, de ceux qui, parmi les hommes, portent un visage douloureux d'étranger. Que d'autres, sur leurs toiles, chantent la joie ou la douceur de vivre. Lui, l'ardent sanglot dont parla Baudelaire – « l'ardent sanglot qui roule d'âge en âge » – a soulevé sa poitrine et il semble que tout son œuvre soit né de ce sanglot »²³³¹.

Le critique note l'évidence de ce rapprochement devant ses représentations de la vie populaire :

« Il est Van Gogh, un indiscipliné, un solitaire, avec un tempérament à lui, une vision à lui. [...] Ses *Buveurs* surtout : sur un fond d'usines lointaines, trois pauvres bougres, un enfant, ridiculement déjetés par le mal, portent goulûment à leurs lèvres on ne sait quel breuvage d'ivresse et d'oubli. La nature est ici dépassée et le symbole atteint : ces tragiques buveurs, vous sentez bien qu'ils boivent « non pour se saouler, mais pour boire » et qu'ils sont beaux de tout le désespoir humain qui est en eux »²³³².

Dans cette toile (Figure 175, p. 564) réalisée en 1890 d'après la parodie des quatre âges de la vie unis dans l'alcoolisme par Honoré Daumier, Vincent van Gogh se concentre sur l'expressivité des formes et des couleurs. S'intéressant à la fois à la palette et aux déformations anatomiques dont use l'artiste, le député socialiste Gustave Rouanet²³³³ exalte la justesse de ces images : « Van Gogh traite les paysages, les fleurs, les portraits avec rudesse, âpreté, éclat. On sent qu'il voudrait sculpter les objets autant qu'il veut les peindre, et il parvient, en effet, par la justesse des rapports, par la vérité des lignes, à

2328. Amédée Catonne, « Aux Indépendants », *op. cit.*

2329. Ce journaliste est le seul critique de notre corpus qui n'appartient pas à un organe de presse d'extrême gauche à évoquer la rétrospective consacrée aux œuvres de Vincent van Gogh en 1905.

2330. Édouard Sarradin, « Le Salon des Indépendants », *Journal des débats politiques et littéraires*, 26 mars 1905, p. 3.

2331. Amédée Catonne, « Aux Indépendants », *op. cit.*

2332. *Ibid.*

2333. Voir dictionnaire (annexe B, p. 640).

tout mettre en relief dans la pleine clarté »²³³⁴.

Amédée Catonné célèbre la vérité de ses représentations de la nature : « Réaliste, il l'était, par sa volonté de ne pas hiérarchiser les spectacles, par son goût, son souci de la vérité totale, sans restriction de pudeur fausse »²³³⁵. Il rend cependant grâce au peintre de ne pas devenir son esclave et de proposer une œuvre extrêmement personnelle :

« Mais, fortement individué, il a osé rester lui-même devant la nature et la vie. Aussi n'est-ce pas une image impersonnelle et froidement exacte qu'il nous en a transmise. C'est une image vibrante, mouvementée, exaltée par une sorte de lyrisme. Il a fait chanter les couleurs en de hardis concerts « pleins de stridence étranges ». Son dessin a de souples bondissements. Non, il n'est pas de ceux qui s'asservissent au texte de la nature ; mais il s'en est fait l'interprète, avec une fantaisie libre et véhémence »²³³⁶.

C'est à cette recreation de la nature à travers de forts contrastes de tons et des lignes expressives que le critique anarchiste attribue la véritable indépendance du peintre néerlandais.

3.4 Les anarchistes et l'avant-garde

Les rapports entre anarchistes et néo-impressionnistes ont été largement étudiés par John Hutton dans *Neo-impressionism and the search for solid ground*²³³⁷, et Martha Ward dans *Pissarro, neo-impressionism, and the spaces of the avant-garde*²³³⁸, il s'agira donc d'analyser cette rencontre, en l'étendant aux impressionnistes, à partir des articles de notre corpus.

3.4.1 Anarchistes et néo-impressionnistes : Une communauté de pensée

En juin 1891, un article signé « Un camarade impressionniste » parvient à la rédaction du supplément littéraire de *La Révolte*. Dans ce texte Paul Signac affirme une véritable affinité entre les néo-impressionnistes et les prolétaires qui lui semblent avoir manifesté un certain goût ou du moins du respect pour leurs œuvres exposées au Salon de la Société des Artistes Indépendants, quand la bourgeoisie se moquait : « La malveillance hilare des uns et la réserve sympathique des autres peuvent s'expliquer par la tendance révolutionnaire des peintres impressionnistes »²³³⁹.

Cette tendance révolutionnaire réside principalement, selon Paul Signac, dans leur technique divisionniste qui, par sa nouveauté, leur permet de proposer une représentation

2334. Gustave Rouanet, « Salon des Indépendants », *L'Humanité*, 14 avril 1905, p. 2.

2335. Amédée Catonné, « Aux Indépendants », *op. cit.*

2336. *Ibid.*

2337. John Gary Hutton, *Neo-impressionism and the search for solid ground*, *op. cit.*

2338. Martha Ward, *Pissarro, neo-impressionism, and the spaces of the avant-garde*, *op. cit.*

2339. Camarade impressionniste [Paul Signac], « Variétés : Impressionnistes et révolutionnaires », *La Révolte*, 19 juin 1891, p. 3-4.

actuelle de la condition prolétarienne plus forte que les scènes misérabilistes exposées aux Salons officiels : « les seuls artistes hantés par l'art pur et particulièrement les peintres impressionnistes, dont la technique est la négation des vieilles routines artistiques, méritent toute la sympathie de ceux qui applaudissent à l'écroulement des préjugés suranés »²³⁴⁰. Il affirme que leurs représentations des banlieues industrialisées, des ouvriers et des paysans au travail ainsi que des plaisirs de la nuit parisienne, servies par la science, « apportèrent leur témoignage au grand procès social qui s'engage entre les travailleurs et le Capital »²³⁴¹. Le peintre enrichit le parallèle établi entre leurs recherches plastiques et l'idéal anarchiste, lorsqu'il assure leur volonté tenace de poursuivre leur idéal esthétique en dépit du scepticisme de critiques moqueurs comme le témoignage de leur hauteur morale :

« Techniquement ils innovent [...] moralement ils donnent un exemple trop rare à notre époque jouisseuse : fidèles à leur idéal d'art, convaincus de la supériorité de leur procédé, ils restent pauvres alors que, comme tant d'autres, moyennant quelques concessions, ils pourraient recevoir les éloges des critiques routiniers et puissants dont la fade prose se traduit, pour l'artiste, en belles pièces d'or, en honneurs, en décorations.

Pour ces seules raisons les artistes impressionnistes, mis au ban de l'art comme les révolutionnaires le sont de la société actuelle, mériteraient déjà un salut sympathique de ceux qui applaudissent à l'écroulement de tous les préjugés et de toutes les routines »²³⁴².

Paul Signac affirme le caractère hautement révolutionnaire de sa peinture qui participe à la lutte prolétarienne au même titre que les romans de Gustave Flaubert et Émile Zola qui, « écrits dans un but purement littéraire, d'après des données vécues, ont servi beaucoup plus puissamment la cause révolutionnaire que tous les romans où les préoccupations politiques primaient le côté littéraire »²³⁴³. Il défend la liberté de l'artiste dont l'œuvre aura d'autant plus d'impact sur le public qu'elle sera autonome :

« Ce serait donc une erreur, dans laquelle sont tombés trop souvent les révolutionnaires les mieux intentionnés, comme Proudhon, que d'exiger systématiquement une tendance socialiste précise dans les œuvres d'art, car cette tendance se retrouvera beaucoup plus forte et éloquente chez les purs esthètes, révolutionnaires par tempérament, qui, s'éloignant des sentiers battus, peignent ce qu'ils voient, comme ils le sentent, et donnent inconsciemment, très souvent, un solide coup de pioche au vieil édifice social qui craque et s'effrite vermoulu

2340. Camarade impressionniste [Paul Signac], « Variétés : Impressionnistes et révolutionnaires », *op. cit.*

2341. *Ibid.*

2342. *Ibid.*

2343. *Ibid.*

ainsi qu'une ancienne cathédrale désaffectée »²³⁴⁴.

Le peintre revendique sa participation à la lutte prolétarienne tout en conservant une indépendance indispensable à la création. Son rapprochement avec les théoriciens anarchistes de l'organe de Jean Grave semble légitime lorsqu'il déclare en conclusion de son article : « Tôt ou tard on retrouvera donc les artistes véritables aux côtés des révoltés, unis avec eux dans une identique idée de justice ! »²³⁴⁵ Martha Ward note cependant que dans cet article, Paul Signac, qui ne peint plus de scènes ouvrières depuis la fin des années 1880, propose un point de vue rétrospectif sur le travail du groupe. L'historienne considère ainsi qu'à travers ce texte, ce n'est pas son engagement envers le programme anarchiste qu'il assure mais plutôt la supériorité révolutionnaire des néo-impressionnistes sur les nabis qui mettent une technique innovante au service de sujets rétrogrades²³⁴⁶.

3.4.2 Pissarro et la paysannerie : l'artiste proche du peuple

La proximité des impressionnistes et néo-impressionnistes avec les anarchistes s'exprime particulièrement lorsque les critiques des *Temps nouveaux* constatent, devant les toiles de Camille Pissarro, que ces peintres se font eux aussi les porte-parole des milieux populaires. La mort du peintre en novembre 1903 est, pour Frantz Jourdain, l'occasion de réaffirmer, dans les colonnes de l'organe anarchiste, son appartenance au monde rural :

« On retrouve en lui le paysan qui aime la terre avec une sorte de sensualité brutale et puissante, le rustre qui se passionne pour son champ, d'instinct, sans ratiociner, sans équivoquer, sans chercher à parer son culte de phrases sonores ou de métaphores romanesques. Il a été l'ennemi de la joliesse, du conventionnel, de l'apprêté, du mensonge, de la sentimentalité, de ce côté romance qui déshonore la composition d'un artiste et le place au bas niveau du public »²³⁴⁷.

Si le portrait de Camille Pissarro en homme de la campagne dressé par Gustave Geffroy, dans *La Justice*, insistait sur son observation et sa connaissance du monde rural²³⁴⁸, celui de Frantz Jourdain reprend à son compte certaines remarques de Jean-E. Schmitt qui dénonçait l'empirisme et la maladresse d'un savoir-faire plus proche de l'artisanat que des Beaux-Arts²³⁴⁹. L'architecte anarchiste, par un renversement de valeurs, oppose au métier académique intellectuel, qu'il a lui-même appris à l'École des beaux-arts, l'instinct et la sensualité de l'ancien impressionniste, intronisé travailleur manuel dans les colonnes des *Temps nouveaux*. Lors de l'exposition personnelle du peintre chez Paul Durand-Ruel

2344. Camarade impressionniste [Paul Signac], « Variétés : Impressionnistes et révolutionnaires », *op. cit.*

2345. *Ibid.*

2346. Martha Ward, *Pissarro, neo-impressionism, and the spaces of the avant-garde*, *op. cit.*, p. 234.

2347. Frantz Jourdain, « Camille Pissarro », *op. cit.*

2348. Voir *infra* Donner une voix au peuple (p. 356).

2349. Voir *infra* La figure de l'artiste ouvrier enrôlé dans l'avant-garde et la révolution (p. 291).

en avril 1904, Jean Denauroy confirme, au nom de l'organe anarchiste, un tel jugement, distinguant Camille Pissarro au sein du groupe impressionniste :

« la terre n'a pas été pour lui surtout un réceptacle de lumière, mais [qu']il l'a vraiment aimée d'une passion naïve et forte.

Il pénètre plus l'existence rurale, il entre mieux dans le détail des lieux et des faits, sans que d'ailleurs la facture générale perde sa grande valeur synthétique.

Il nous est d'autant plus doux d'admirer ce travail de toute une vie que l'ouvrier fut des nôtres »²³⁵⁰.

Le critique reconnaît ainsi l'anarchisme du peintre qui, dans son amour de la terre influencé par Pierre-Joseph Proudhon, célèbre la vie paysanne en proposant une représentation du travail agricole, collectif, volontaire et en harmonie avec la nature. John Hutton constate la convergence d'une telle intention avec des anarchistes comme Pierre Kropotkine ou Jean Grave qui installent la paysannerie au centre de la résistance à l'état et au capitalisme comme un modèle de vie harmonieuse²³⁵¹.

Cette immersion dans le monde rural, donne au peintre, selon Jean Denauroy, une maîtrise extrême du sujet :

« Pissarro est peut-être, de tous les peintres, celui qui a le mieux dessiné la silhouette et signifié la figure de l'homme des champs et de la paysanne, lorsqu'il les a isolés et représentés pour eux-mêmes. Je ne vois personne qui nous ait montré avec tant de vérité ces corps déformés par le travail, ces tailles sans lignes des femmes, ces faces disgraciées qu'enserme le mouchoir à carreaux. Les gestes sont d'une réalité surprenante et les mouvements d'une exactitude qu'on ne trouve pas à mon sens si frappante chez J. F. Millet »²³⁵².

Frantz Jourdain donne, quant à lui, raison à Paul Signac qui revendiquait la vertu morale de son groupe :

« Pissarro restera un des précurseurs du paysage moderne, un des chefs de l'impressionnisme, un maître probe, consciencieux, novateur et hautement personnel, un convaincu qui n'a jamais commis une lâcheté dans le but de plaire au public et d'attirer la vogue sur sa marchandise. Son atelier modeste et pauvre ne s'est pas métamorphosé en boutique à la mode où des messieurs du dernier gratin vont flirter avec des dames suaves, en débitant quelques stupidités sur la peinture »²³⁵³.

2350. Jean Denauroy, « Dans les expositions : Exposition Camille Pissarro », *Les Temps nouveaux*, 16 avril 1904, p. 7.

2351. John Gary Hutton, *Neo-impressionism and the search for solid ground*, *op. cit.*, p. 162-163.

2352. Jean Denauroy, « Dans les expositions : Exposition Camille Pissarro », *op. cit.*

2353. Frantz Jourdain, « Camille Pissarro », *op. cit.*

L'architecte loue la simplicité et la constance du peintre en dépit des modes et d'une existence difficile. Ces valeurs permettent de le proposer comme modèle dont les œuvres et les actions révèlent les aspirations sociales :

« Pissarro, qui s'enthousiasma pour les causes nobles et généreuses tint à rester, toute son existence, du côté des vaincus. Logique avec lui-même, il défendit la vérité non seulement dans le domaine de l'art, mais aussi sur le terrain social. Ce poète était doublé d'un penseur dont le cœur se gonflait de pitié à la vue des faibles, des écrasés et des déshérités. Né du peuple, il conserva pieusement le respect de la caste à qui il devait la franchise de ses convictions, la loyauté de son intelligence, la ténacité de ses efforts et la saine puissance de ses productions. À l'époque où l'immense majorité des artistes traînent dans la boue la République dont ils mendient les faveurs, et bêlent afin d'obtenir un roi dont ils pourraient astiquer les bottes à coups de langue, il est consolant de rencontrer une personnalité droite et fière qui plaça son idéal dans des régions éternellement sereines »²³⁵⁴.

Le critique célèbre le rapport de Camille Pissarro aux plus humbles qui ne sont pas de simples prétextes mais au contraire une source d'inspiration et son véritable public.

Frantz Jourdain semble également, à l'instar du peintre, rompre avec le beau monde qu'il fréquente afin de se rapprocher de ses lecteurs et plus largement des prolétaires :

« La mort de Pissarro a été digne de sa vie. Le grand artiste est parti au cimetière sans tapage, sans réclame, sans empanachement, sans escorte pompeuse ; sur sa tombe, personne n'a ânonné les regrets menteurs d'un deuil officiel, aucun membre de l'Institut n'a exhibé, en son honneur, l'accoutrement de chienlit dont ces Messieurs se parent en pareille circonstance, et les journaux qui s'étendent longuement sur les faits et gestes d'un prince en vadrouille ou sur les réceptions d'une fille publique haut cotée, ont annoncé, en deux lignes, la disparition d'un homme qu'ils ignoraient du reste et qui n'était ni le familier d'Arthur Meyer, ni le laquais de la duchesse d'Uzès »²³⁵⁵.

Celui qui, en 1901, dénonçait les jugements mal avisés et la vanité d'une critique aristocratique²³⁵⁶ choisit son camp, abandonnant « ces Messieurs » pour rejoindre « les déshérités » aux côtés de Camille Pissarro qui « évitait les interview des quotidiens mondains, ne cultivait pas le mot spirituel, ignorait la situation géographique des antichambres ministérielles, n'enviait la gloire ni de M. Gérôme ni de M. Roybet, ne se posait pas en victime, quoiqu'il eût cruellement souffert de l'iniquité humaine et de la bêtise des foules »²³⁵⁷.

2354. Frantz Jourdain, « Camille Pissarro », *op. cit.*

2355. *Ibid.*

2356. Voir *infra* La « Foule d'élite » (p. 351).

2357. Frantz Jourdain, « Camille Pissarro », *op. cit.*

3.4.3 L'enchantement de la nature

L'enthousiasme des critiques anarchistes, tel celui d'Amédée Catonné devant toiles de Vincent van Gogh, pour la recreation de la nature est illustré par cet article de Franz Jourdain évoquant les impressionnistes :

« regardant les choses avec le souci de les bien voir et d'en comprendre le caractère, cherchant à s'en emparer pour leur joie esthétique et non pour satisfaire un programme, n'acceptant ni intermédiaire, ni idées préconçues, ni voisin factice, ni idées empiriques entre ces choses et leur amour de la nature. Ils se sont servis des nombreux éléments de beauté mis à leur disposition par leur époque, qu'ils ont passionnément adorée, comme tous les maîtres du passé en somme ; ils n'ont donc pas essayé de faire naïf, mais de faire vrai »²³⁵⁸.

Cette proximité avec la nature que les critiques intransigeants et radicaux louaient dès les années 1870²³⁵⁹, ne condamne en effet ni les impressionnistes ni Vincent van Gogh à une représentation servile de celle-ci.

Frantz Jourdain constate la sublimation de la nature par Camille Pissarro : « Sous son pinceau, le coin le plus banal se magnifiait, l'impression la plus vulgaire s'ennoblissait »²³⁶⁰. Celle-ci devient un véritable enchantement sous la plume de Jean Denauroy : « Presque toute cette œuvre est comme un hommage ému à la vallée de la Seine. [...] Ce pays délicieux, il nous l'a montré cent fois divers dans son identité, à toutes les heures, à toutes les saisons, de sorte qu'en même temps que l'image de cette terre que nous aimons, il aura donné à nos yeux la féerie merveilleuse du soleil universel »²³⁶¹. C'est cette synthèse entre la réalité de la nature et son idéalisation que les critiques anarchistes considèrent comme participant à l'éveil des consciences : « [Les gouaches] nous reposent et les prairies qu'elles ouvrent devant nous nous paraissent un pays de douceur enchantée. Au plaisir que nous en prenons se mêle une joie très pure, comme il est naturel que cela soit quand la fantaisie du poète se confond avec la réalité de la nature »²³⁶². Cet éveil prend la forme d'un véritable charme par l'emploi de l'isotopie de la magie par Jean Denauroy. C'est également à un dévoilement que le critique a l'impression d'assister devant les toiles de Londres de Claude Monet qu'il découvre dans la galerie de Paul Durand-Ruel en mai 1904 :

« Ces toiles nous émeuvent comme font les grandes symphonies. Et ne sont-elles pas elles-mêmes des symphonies de couleurs ? La correspondance est très sensible entre toutes ces nuances qui se pénètrent, vibrent, palpitent, chantent, je ne trouve pas d'autre mot, et la savante harmonie des différents moyens

2358. Frantz Jourdain, « Camille Pissarro », *op. cit.*

2359. Voir *infra* Des novateurs (p. 146).

2360. Frantz Jourdain, « Camille Pissarro », *op. cit.*

2361. Jean Denauroy, « Dans les expositions : Exposition Camille Pissarro », *op. cit.*

2362. *Ibid.*

orchestraux. De même qu'à l'audition, nous nous sentons enveloppés d'un charme tout puissant, nous goûtons par la vue, la joie de nous perdre dans la beauté infinie. Sans pensée, sans fatigue, nous respirons l'air parfumé du pays de fantaisie. Mais ici, cette fantaisie n'est pas l'œuvre de la cérébralité seulement, elle n'est pas disjointe de la nature.

C'est l'univers physique qui nous donne cette splendeur variée infiniment. C'est pourquoi l'impression n'est pas malade ; elle est saine et forte. Monet nous dévoile le rêve permanent et divers qu'est le monde. Il nous montre la réalité, mais la réalité enchantée »²³⁶³.

Le critique anarchiste reconnaît à l'expérience synesthésique proposée par Claude Monet dans une toile comme *Londres, le Parlement. Trouée de soleil dans le brouillard* (Figure 176, p. 564) où la forme du Parlement se dissout dans un brouillard coloré, la capacité de révéler aux spectateur les secrets de la nature, une réalité jusque-là inaccessible.

Au sein de notre corpus, seuls les titres *L'Humanité* et *Les Temps nouveaux* rendent compte de l'exposition consacrée aux vues de la Tamise de Claude Monet. Jean Denauroy côtoie ainsi les critiques Gustave Geffroy et Octave Mirbeau ; lequel dans son article, reprise de sa préface rédigée pour le catalogue de l'exposition, insiste sur la vision extralucide du peintre :

« le drame multiple, infiniment changeant et nuancé, sombre ou féérique, angoissant, délicieux, fleuri, terrible, des reflets sur les eaux de la Tamise du cauchemar, du rêve, du mystère, de l'incendie, de la fournaise, du chaos, des jardins flottants, de l'invisible, de l'irréel, et tout cela, de la nature, cette nature particulière à cette ville prodigieuse, créée pour les peintres et que les peintres, jusqu'à M. Claude Monet, n'ont pas su voir, n'ont pas pu exprimer, dont ils n'ont vu et exprimé que le mince accident pittoresque que l'anecdote étriquée, mais non l'ensemble mais non l'âme fuligineuse, magnifique et formidable, que voilà devant nous, enfin, réalisée »²³⁶⁴.

Cet enchantement de la vie contemporaine n'est cependant par l'apanage des impressionnistes. Lors de sa visite du Salon de la Société des Artistes Indépendants, Amédée Catonné remarque les toiles de Charles Guérin ainsi que celles de Jacqueline Marval qu'il présente ainsi : « Charles Guérin, c'est l'harmonie elle-même. En des décors factices de fêtes galantes, des femmes étalent l'impudeur de leurs chairs grasses et nues. Art de santé, de clarté, de plaisir que celui-ci. Je n'aurai garde d'omettre, à côté de Guérin, Mme Marval, aux riches dons de magicienne »²³⁶⁵. Jacqueline Marval, dont les œuvres figurent chez Berthe Weill aux côtés de celles d'Henri Matisse, Albert Marquet et Charles Flandrin dès

2363. Jean Denauroy, « Exposition Claude Monet », *Les Temps nouveaux*, 21 mai 1904, p. 6.

2364. Octave Mirbeau, « Claude Monet », *op. cit.*

2365. Amédée Catonné, « Aux Indépendants », *op. cit.*

1902, peint avec une palette très claire, influencée par les impressionnistes et les nabis²³⁶⁶. Sa toile *Les neurasthéniques* (Figure 177, p. 565) réalisée l'année suivante²³⁶⁷, offre un aperçu de son travail sur la simplification des corps par le traitement en aplat des vêtements, la dépersonnalisation des visages, dans des tons clairs, le feuillage étant, quant à lui, construit par une juxtaposition de larges touches de jaune, vert, orange et rose. Le terme de magicienne pourrait ainsi s'appliquer à son usage très personnel de la couleur qui sera remarqué en 1912 par Guillaume Apollinaire²³⁶⁸.

3.5 Les socialistes et l'avant-garde au moment de la fondation de la Section française de l'Internationale ouvrière

3.5.1 Louis Hayet au cœur de l'unification du mouvement socialiste

Un mois après la formation du Parti socialiste français en mars 1902, la rédaction de son organe, *La Petite république socialiste*²³⁶⁹, attire l'attention de ses lecteurs sur la première exposition personnelle du peintre Louis Hayet qui a lieu, du 3 au 14 avril, dans un entresol à Montmartre :

« Nous tenons à rappeler aux curieux d'art, aux amateurs de peinture libre et neuve, claire et ensoleillée, que c'est aujourd'hui le dernier jour où ils pourront voir, 42 bis, boulevard Poissonnière²³⁷¹, l'exposition de Louis Hayet. [...] Nos amis feront bien, s'ils ne l'ont fait encore, de se hâter vers la promenade à travers l'Auvergne, le Dauphiné et la Provence que leur offre, en son exposition, Louis Hayet »²³⁷².

Ce peintre s'est éloigné du groupe néo-impressionniste avec lequel il a exposé au Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1889, à l'exposition des XX de 1890 ainsi qu'aux expositions des Peintres impressionnistes et symbolistes, tenues chez Louis-Léon Le Barc de Boutteville, de 1894 à 1897 ; ces recherches de nouveaux procédés afin de préserver

2366. Suzanne Valadon, Jacqueline Marval, Émilie Charmy, Georgette Agutte : *Les femmes peintres et l'avant-garde, 1900-1930*, cat. exp., Villefranche-sur-Saône, musée Paul Dini, 15 octobre 2006 - 11 février 2007, Paris, Somogy, Villefranche-sur-Saône, Musée Paul Dini, 2006, p. 17-18.

2367. Lors de l'exposition de 1905 elle présente *Le miroir de la vérité (Hommage à Florian)*, *La balanceuse* (panneau), ainsi qu'*Automne* dont la localisation n'est pas identifiée.

2368. Guillaume Apollinaire, « Les peintresses. Chroniques d'art », *Le Petit Bleu*, 5 avril 1912. cité par Sylvie Carlier dans *ibid.*, p. 17.

2369. Séparée de *La République française* en juin 1880, *La Petite République française* est rachetée en 1893 par Henri Turot, Marcel Sembat et Henri Pellier. Elle est dirigée par Alexandre Millerand qui en chasse les radicaux et la transforme en organe socialiste, devenant *La Petite république socialiste*. Ouvert un temps à toutes les tendances socialistes, avant l'éviction des guesdistes en mai 1897, l'organe est orienté, à partir de 1898, sous l'impulsion de ses directeurs, Gérauld-Richard et Jean Jaurès, vers un socialisme réformiste, proche du Parti socialiste français, soutenant les gouvernements de Pierre Waldeck-Rousseau et Émile Combes. Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940, op. cit.*, p. 373-374.

2371. Le journaliste indique cette exposition tantôt boulevard Poissonnière tantôt boulevard Bonne-Nouvelle.

2372. Jean Mitron, « Echos du Jour : Les Lettres et les arts », *La Petite République socialiste*, 16 avril 1902, p. 1.

l'intensité lumineuse de ses œuvres font de lui, selon Jean Mitron, un artiste d'avant-garde. Le critique insiste sur l'originalité de cette exposition qu'il avait annoncée à ses lecteurs dix jours plus tôt :

« Ce sont des paysages lumineux d'Auvergne, du Dauphiné, de Provence, d'une technique toute personnelle et neuve, d'un charme pénétrant. Aussi des coins du Paris populaire saisis avec une netteté parfaite et une synthèse très originale. Louis Hayet nous montre là une cinquantaine de toiles, le résultat d'un des plus sérieux efforts de la peinture contemporaine »²³⁷³.

Le travail du peintre sur la lumière, que l'on peut observer dans la toile *La colline bleue* (Figure 178, p. 565), réalisée en 1888, où il figure l'intensité des derniers rayons de soleil sur une clairière par des nuances de vert et de jaune appliquées en touches allongées et confrontées aux petites touches serrées de bleu saturé de la colline plongée dans l'obscurité²³⁷⁴, est, tout en étant rattaché à l'impressionnisme par les sujets, au néo-impressionnisme par la division des tons, jugé hautement personnel par l'écrivain André Beaunier dans *Le Figaro* : « tout cela très justement et finement noté, à la manière impressionniste, mais à la manière de Louis Hayet surtout, qui est originale, sincère et habile... »²³⁷⁵ Lors de sa nouvelle exposition 1 rue Geffroy Marie, du 19 au 30 novembre de la même année, son travail est l'objet d'un article anonyme du *Petit Parisien* qui s'intéresse à l'adoption de la technique de l'encaustique par ce « jeune artiste de talent très personnel » dans « une suite de paysages très remarquables » :

« Malgré la lenteur du procédé qu'il a adopté et qui l'oblige à consacrer un mois de labeur à un seul tableau de dimensions médiocres. M. Hayet a mené à bien une série d'excellentes œuvres, d'un sentiment puissant et d'une vision très aigüe, parmi lesquelles nous mettrons au premier rang d'importantes vues de Chartres et de Grenoble »²³⁷⁶.

Influencé par la lecture de *L'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens* d'Henry Cros et Charles Henry paru en 1884 ainsi que par la découverte de peintures de l'Égypte Ancienne exposées à Paris en 1889, dont la fraîcheur impressionne les visiteurs, Louis Hayet utilise la cire comme solvant afin de préserver l'éclat de la couleur. Une œuvre comme le *Pont à Avignon* (Figure 179, p. 566), peinte en 1900, témoigne de cette étude de la matière et de la couleur où, selon Guy Dulon, « les éclats brûlants et assourdis vont garder à la facture toute sa subtilité, toute sa finesse »²³⁷⁷. Jean Sutter voit également

2373. Jean Mitron, « Echos du Jour : Les Lettres et les arts », *La Petite République socialiste*, 4 avril 1902, p. 1.

2374. *Le Néo-impressionnisme : de Seurat à Paul Klee, op. cit.*, p. 248.

2375. André Beaunier, « Journaux et revues », *Le Figaro*, 20 avril 1902, p. 3.

2376. Anonyme, « Echos », *Le Petit Parisien*, 26 novembre 1902, p. 2.

2377. Guy Dulon et Christophe Duvivier, *Louis Hayet : 1864-1940 : peintre et théoricien du néo-impressionnisme*, Pontoise, Musée de Pontoise, 1991, p. 132-133.

dans son utilisation du carton, meilleur absorbant de l'encaustique, son « refus de se plier à la tradition, à la fois dans la matière, le subjectile, les mesures des toiles et jusqu'aux encadrements qu'il confectionnait lui-même avec les moulures les plus simples »²³⁷⁸. Un tel parti pris fait de lui un « chercheur, un inquiet » bien qu'« un peu trop préoccupé de la science des couleurs »²³⁷⁹ aux yeux d'Édouard Sarradin qui annonce, dans le *Journal des débats*, sa nouvelle exposition rue Geffroy-Marie du 17 au 29 avril.

Le critique de *La Petite république socialiste* exhorte ses lecteurs à découvrir cet artiste d'avant-garde avec lequel les socialistes partagent une certaine communauté de pensée. En effet, Jean Mitron exalte l'indépendance du peintre qui propose au public de découvrir ses œuvres gratuitement, dans des lieux alternatifs comme des commerces inoccupés, loin des galeries qui attirent une riche clientèle, au plus proche du peuple²³⁸⁰ :

« Le vaillant artiste qui, sans l'aide d'aucune coterie, d'aucune Société, a ouvert son exposition particulière, à tout venant, sans droit d'entrée, d'après les principes que nous défendons, est, ne l'oublions pas, le type même de l'ouvrier d'art, de l'artisan doué tel que le désirent les artistes lorsqu'ils parlent des destinées de l'art, tel que nous le donne, en sa marche ascensionnelle, la démocratie »²³⁸¹.

Fils du gérant d'une entreprise de « Peintures, Vitrierie et Décorations » qui fait faillite alors qu'il est enfant, retiré de l'école à douze ans et mis en apprentissage chez un peintre en bâtiment²³⁸², Louis Hayet grandit dans une famille régulièrement au bord de la misère²³⁸³. Parvenant un temps à suivre des cours à l'École des arts décoratifs et se passionnant pour les théories sur la couleur de Michel-Eugène Chevreul, il est contraint, pour subvenir aux besoins de sa famille, de travailler pour des entreprises qui réalisent des décors de théâtre²³⁸⁴. André Beaunier reproduit une notice écrite par Pip dans la *Nouvelle Revue*, qui dresse le portrait de Louis Hayet en ouvrier zélé et consciencieux :

« Pour vivre, il s'est fait ouvrier d'art, et il peint du décor de théâtre à tant l'heure, à tant la journée. [...] il ignorait les lentes patiences, les flâneries contemplatives grâce auxquelles un peintre en devantures met une demi-journée à couvrir dix centimètres de surface. Il allait trop vite et trop bien il décourageait les entrepreneurs dont le vœu est de compter au client des heures nombreuses de présence et de tiède application »²³⁸⁵.

2378. Jean Sutter, *Les Néo-impresionnistes*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1970, p. 116.

2379. Édouard Sarradin, « Expositions », *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 avril 1903, p. 2.

2380. Son exposition de novembre 1903 a lieu au 19 de la rue Lamartine, dans une crémierie inoccupée. *Le Néo-impresionnisme : de Seurat à Paul Klee*, *op. cit.*, p. 403.

2381. Jean Mitron, « Echos du Jour : Les Lettres et les arts », *op. cit.*

2382. Jean Sutter, *Les Néo-impresionnistes*, *op. cit.*, p. 107.

2383. John Gary Hutton, *Neo-impresionism and the search for solid ground*, *op. cit.*, p. 23.

2384. *Le Néo-impresionnisme : de Seurat à Paul Klee*, *op. cit.*, p. 411.

2385. André Beaunier, « Journaux et revues », *op. cit.*

Louis Hayet n'intéresse pas uniquement l'organe socialiste en raison de sa condition prolétarienne mais également par sa volonté d'améliorer celle des plus humbles. John Hutton rappelle qu'il participe en 1895 au mouvement du manifeste du pain gratuit lancé par le journaliste anarchiste Victor Barrucand dans les colonnes des *Temps nouveaux* qui fait campagne pour la reconnaissance de la nourriture comme droit fondamental pour tous²³⁸⁶. Jean Mitron présente le peintre comme le modèle même de l'ouvrier qui s'affranchit à travers son art et participe à l'émancipation des prolétaires : il devient le symbole de la « marche ascensionnelle »²³⁸⁷ de la démocratie. Il faut lire cette chronique artistique dans le contexte de la préparation des élections législatives des 27 avril et 11 mai 1902. C'est en effet en vue des élections, à l'occasion desquelles il apparaît primordial de faire barrage aux nationalistes et aux cléricaux, que le Parti socialiste français est créé ; profondément républicain celui-ci s'oppose à toute idée de coup de force et participe au Bloc des gauches aux côtés des radicaux comme le rapporte le rédacteur en chef de *La Petite république socialiste* : « Cette victoire [celle de Jean Jaurès] s'ajoutant à celle de tant de nos camarades [...]. Oui, c'est bien le spectacle qui caractérise la bataille d'hier : le socialisme barrant la route aux hordes nationalistes »²³⁸⁸. Un vocabulaire très proche de celui employé par Jean Mitron est utilisé par Gérault-Richard pour rendre compte de la victoire d'une gauche unie annonçant de nouvelles avancées sociales : « Un dernier effort, et toute cette tourbe sera réduite en poussière. Alors la République reprendra sa route vers le progrès, c'est-à-dire vers plus de justice et plus de solidarité. Votons pour elle ! Anéantissons ses ennemis ! »²³⁸⁹ Louis Hayet, par ses œuvres comme par ses engagements, apparaît au critique de l'organe du Parti socialiste français comme le modèle d'un artiste d'avant-garde qui s'inscrit dans la progression de la démocratie, au même titre que la participation d'un des leurs au gouvernement, la défaite du nationalisme, et la mise en place du ministère d'Émile Combes incarnation de l'anticléricisme radical.

3.5.2 Emprisonner la vie

La prédilection des critiques socialistes se porte sur les peintres capables, à l'instar de Louis Hayet, d'emprisonner dans leurs œuvres la vie sans la copier ni la figer. Lors de son compte rendu du Salon de la Société des artistes français, Gustave Geffroy déplore, en effet, cette défaillance chez la plupart des exposants : « Ils ont simplement immobilisé, fixé, durci, un spectacle, et ils nous montrent la mort des choses, non leur vie »²³⁹⁰. Dans ses comptes rendus pour *La Petite république socialiste*, Henri Pellier, devant les paysages exposés par Alfred Sisley chez Paul Durand-Ruel en mars 1902, célèbre la capture de la nature que les artistes offrent au public : « Où l'on ne voyait d'abord qu'une habile composition, qu'un harmonieux mélange de tons, apparaît tout à coup la vie : la lumière

2386. John Gary Hutton, *Neo-impressionism and the search for solid ground*, *op. cit.*, p. 23.

2387. Jean Mitron, « Echos du Jour : Les Lettres et les arts », *op. cit.*

2388. Gérault-Richard, « Le Rempart de la République », *La Petite République socialiste*, 29 avril 1902, p. 1.

2389. G.-R. [Gérault-Richard], « Le Coup de grâce », *La Petite République socialiste*, 12 mai 1902, p. 1.

2390. Gustave Geffroy, « Salon de 1904 », *L'Humanité*, 4 mai 1904, p. 1-2.

est vibrante, les nuées courent et les horizons s'éloignent »²³⁹¹. Il admire également les études exposées par Maximilien Luce chez Eugène Druet en mars 1904 :

« Il y a là des coins de Normandie et de l'Île de France qui sont saisis avec une largeur de touche et une franchise de tons remarquables. Avec un rien, un chemin qui court au soleil, une maison qui sort de la verdure, un ruisseau qui brille dans l'herbe, le peintre a recueilli des études que l'on sent jetées sur la toile dans le plein air, et qui forment autant de petits tableaux. Sur les murs où ces études sont posées, c'est comme un peu de nature qui s'y trouve emprisonnée, donnant de fortes sensations d'ombrage, de fraîcheur et de lumière »²³⁹².

Un même lexique de la traque abonde dans les comptes rendus de l'exposition de Claude Monet chez Paul Durand-Ruel en mai 1904, par Gustave Geffroy²³⁹³ et Octave Mirbeau pour *L'Humanité*. Ce dernier narre la capture toute artistique du soleil par le peintre :

« C'est un miracle. C'est presque un paradoxe que l'on puisse, avec de la pâte sur de la toile, créer de la matière impalpable, emprisonner du soleil, le polariser ou le diffuser, infiniment réfléchi, dans ce qu'une ville comme Londres contient d'haleines épaisses, de suies encrassées, et avec ces haleines lourdes, ces impénétrables suies, toutes ces émanations de charbon, faire jaillir de cette atmosphère empireumatique²³⁹⁵, d'aussi splendides féeries de lumière. Et cependant, ce n'est pas un miracle, ce n'est pas un paradoxe c'est l'aboutissement logique de l'art de M. Claude Monet »²³⁹⁶.

3.5.3 La vérité comme moteur de l'avant-garde

Dans les colonnes des organes socialistes la critique d'un art bourgeois, simple imitation de la nature lorsqu'il n'est pas composition historique ou allégorique, se fait morale ainsi que le note Christophe Prochasson, sa crise faisant écho à celle du capitalisme²³⁹⁷. L'art perçu, par les intellectuels socialistes, comme un outil pédagogique qui permet de s'adresser au peuple ne doit donc plus être sophistiqué et compliqué mais clair et vrai²³⁹⁸. L'organe de Jean Jaurès affirme l'importance de ce rôle par l'insertion, à peine dix jours après sa première parution, dans son premier numéro quotidien, d'un compte rendu du

2391. H. P. [Henri Pellier], « Echos du Jour : Les Lettres et les arts », *La Petite République socialiste*, 3 mars 1902, p. 1.

2392. Henri Pellier, « Petits Salons : Maximilien Luce », *La Petite République socialiste*, 26 mars 1904, p. 3.

2393. Gustave Geffroy, « La Vie artistique : « La Tamise » de Claude Monet », *L'Humanité*, 4 juin 1904, p. 2.

2395. L'empyreume est l'odeur produite par une matière organique soumise à une forte chaleur.

2396. Octave Mirbeau, « Claude Monet », *op. cit.*

2397. Christophe Prochasson, *Les intellectuels et le socialisme, XIXème-XXème siècle, op. cit.*, p. 251-252.

2398. *Ibid.*, p. 253.

Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1904 commençant par une introduction didactique de Gustave Geffroy :

« [Le journal] se propose d'ailleurs de rompre avec le procédé usité depuis quelques années dans les feuilles parisiennes, et qui consiste à se débarrasser en une fois du compte rendu des expositions annuelles. On dit qu'il en est ainsi par la faute du public. Je n'en crois rien. Ou bien, il y a public et public. Le nôtre sait et apprendra mieux encore, de jour en jour, qu'une force d'éducation admirable est mise en mouvement par le théâtre, la littérature et l'art, et il ne comprendrait pas que nous lui donnions à lire, sur ces grands sujets, des informations rapides, lorsqu'il attend la preuve d'un examen et d'un choix »²³⁹⁹.

Au sein de ce Salon, le critique constate l'influence de l'esthétique impressionniste :

« La lumière claire y est à la mode, et il est indéniable que l'influence des impressionnistes est ici visible, comme le soleil en plein midi. Mais l'apparence n'y suffit pas, et il est plus difficile de s'assimiler la poésie, la méditation, la force de construction d'un Claude Monet, la vérité d'atmosphère et la beauté terrienne d'un Pissaro [sic] »²⁴⁰⁰.

Dans les colonnes des organes socialistes, se construit la figure d'une avant-garde artistique dont le but affiché serait la proposition d'un art « vrai » en opposition à la fausseté de l'art bourgeois.

Les qualités de sincérité et de vérité, mises en exergue dans la critique de Désiré Louis du néo-impressionnisme au début des années 1890²⁴⁰¹, deviennent les critères de l'art. Dans son compte rendu du Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1903, Henri Pellier considère l'ensemble de l'exposition : « c'est l'impression de lumière et de vie qui se dégage de toutes ces toiles, dont quelques-unes sont d'une heureuse harmonie autant que d'une belle sincérité »²⁴⁰². Il recense ensuite les œuvres s'y conformant, distinguant notamment celles de Maximilien Luce, de Charles Camoin, du peintre autodidacte cannois Tony Minartz, et du peintre et graveur belge Alfred Hazledine. Gustave Geffroy fait également du souci de vérité la caractéristique principale des artistes d'avant-garde lors du Salon d'Automne de 1904 : « les artistes qui avaient entrepris de concevoir des œuvres en dehors de toutes ces préoccupations imposées par le milieu et qui se trouvaient, de ce fait, à l'écart des Salons, ont peu à peu créé un art d'une vérité vive, d'une beauté neuve,

2399. Gustave Geffroy, « Salon de 1904 : Société nationale des Beaux-Arts », *L'Humanité*, 18 avril 1904, p. 2.

2400. *Ibid.*

2401. Voir *infra* Donner une voix au peuple (p. 356).

2402. Henri Pellier, « Les Petits Salons : Société des Artistes indépendants – Fâcheuses exagérations – La note d'art – Lumière et vie », *La Petite République socialiste*, 31 mars 1903, p. 2.

que l'on a pu méconnaître, mais qui reprend ses droits aujourd'hui »²⁴⁰³. Elle devient ainsi le critère d'appréciation des toiles d'Henri de Toulouse-Lautrec et de Paul Cézanne.

C'est cette capture, par des moyens plastiques, de la vérité de la nature que le député socialiste Gustave Rouanet perçoit comme le fil conducteur des recherches de l'avant-garde artistique, des impressionnistes au groupe de paysagistes réunis autour d'Albert Marquet au Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1905 :

« Par ses artistes, savants à résumer les aspects des choses, à indiquer les valeurs exactes, à montrer les formes dessinées par la lumière et les couleurs influencées par l'atmosphère, le Salon des Indépendants, comme le Salon d'Automne de l'an dernier, remet en honneur la vérité de la peinture. Nous assistons là, qu'on le veuille ou non, à une évolution décidée par les maîtres de l'impressionnisme. Et il ne s'agit pas seulement de plein air, de plus grande clarté, de soleil, etc. L'impressionnisme est aussi et surtout, par Manet, par Monet, par Cézanne une synthèse de la nature qui donne au tableau de chevalet une grandeur qui n'avait jamais été si visible. Chez ces peintres, la volonté des plans et l'équilibre des formes fut une perpétuelle préoccupation »²⁴⁰⁴.

Cette ambition lui apparaît poursuivie également par les néo-impressionnistes et les symbolistes tels les nabis :

« Les artistes qui sont venus après eux, les symbolistes tels que Gauguin, par exemple, se sont appliqués davantage à une synthèse linéaire. Et il se trouve qu'aujourd'hui toute la jeune peinture cherche visiblement à réunir la simplicité des plans, la grandeur des formes et la couleur lumineuse. Il n'est plus question d'école, ni impressionniste ni symboliste, mais du seul désir de la vérité, d'une recherche de la grandeur simplifiée. Le tableau de chevalet est de plus en plus traité avec la largeur de la fresque par les seules indications nécessaires qui constituent à distance la réalité de la nature »²⁴⁰⁵.

Le député trace ainsi une histoire de la peinture de paysage qui lui semble cohérente, progressive, portée par des artistes d'avant-garde mus par un même désir de vérité jusqu'aux futurs Fauves chez qui il retrouve « ces qualités de résumé, ces délicatesses de valeurs, ces vérités d'atmosphères » :

« De nouveaux paysagistes affirment cette filiation avec les peintres d'hier que j'essayais de définir tout à l'heure, en même temps que leur conception directe et jolie des choses. J'aime infiniment la manière simple dont M. Albert Marquet construit ses paysages des quais, dont il indique la montée et le croisement des

2403. Gustave Geffroy, « Au Salon d'Automne », *op. cit.*

2404. Gustave Rouanet, « Salon des Indépendants », *op. cit.*

2405. *Ibid.*

lignes, quelque boutique rouge, quelque coin de maison, la forme massive de Notre-Dame, le gâchis de la neige sur les pavés. De même, M. Dufrénoy voit la grandeur et exprime l'harmonie de paysages de ville, tels que le *Pont-Neuf*, la *Place des Vosges*, la *Place Stanislas à Nancy*. M. Charles Camoin expose trois vues d'*Un canal aux Martigues*, délicieuses par l'accord de l'eau et du ciel, par la souplesse des formes. M. Bernard Boutet de Monvel donne un accent de paysannerie bien étonnant à la *Charette bleue* attelée d'un cheval blanc. M. Louis Valtat pare des sombres richesses de sa couleur les *Pins* et les *Roches d'Anthéor* »²⁴⁰⁶.

Dans *Les Rochers rouges à Anthéor* (Figure 180, p. 566), toile peinte en 1901, à la même époque que celles exposées en 1905, Louis Valtat propose, grâce à une ligne d'horizon très haute, une vue plongeante de la rencontre entre la roche et la mer. C'est par la multiplication des touches de rouge, jaune, bleu et vert que le peintre construit, comme le remarque le critique, les rochers dans lesquels deux figures féminines sont pratiquement absorbées transformant sa toile en un lieu de confrontation de masses colorées. Cette lecture apparaît particulièrement intéressante au moment de la préparation du congrès d'unification des Parti socialiste français et Parti socialiste de France qui a lieu du 23 au 25 avril dans la salle du Globe à Paris. À l'issue de ce congrès naît la Section française de l'Internationale ouvrière, ainsi présentée aux lecteurs de *L'Humanité* qui en devient l'organe :

« demain, quand dans la France, dans le prolétariat du monde entier, on apprendra que le socialisme français vient, en se conformant à une obligation primordiale, de donner en même temps une leçon éclatante à toutes les fractions encore divisées du socialisme international, on célébrera avec une joie légitime la création d'un instrument incomparable, au service et au profit du sublime idéal collectiviste »²⁴⁰⁷.

Sous la plume de Gustave Rouanet la recherche progressive de la vérité par les artistes d'avant-garde est très proche des progrès du mouvement socialiste présentés avec enthousiasme par le député Francis de Pressensé qui assure que l'unité socialiste permettra « d'entreprendre avec un redoublement de zèle, avec un acharnement méthodique, la juste révolution de laquelle, seule, [le prolétariat] attend son émancipation et celle de l'humanité tout entière »²⁴⁰⁸. Les artistes semblent transformés en compagnons, leur progression offrant un parallèle qui amplifie et justifie l'organisation socialiste.

2406. Gustave Rouanet, « Salon des Indépendants », *op. cit.*

2407. Francis de Pressensé, « L'Unité socialiste », *L'Humanité*, 26 avril 1905, p. 1.

2408. *Ibid.*

Conclusion

Nous avons cherché, dans le cadre de cette étude, à mettre en valeur la curiosité des acteurs de la presse politique pour l'art. Cette curiosité, révélatrice de leurs intérêts partisans lors de l'organisation des différentes formations politiques qui, de simples mouvances, deviennent, pour certaines, de véritables partis à l'orée du XX^{ème}, place les œuvres, et tout particulièrement celles des artistes qui leur semblent revendiquer une rupture avec la tradition, au sein de polémiques politiques. Si les critiques d'art expriment leur goût devant une œuvre, ils manifestent surtout une prise de position en fonction de celles de leurs confrères des organes politiques adverses, de même ces formations, qui toutes défendent leur singularité, se positionnent et définissent leur programme les unes par rapport aux autres. L'œuvre d'avant-garde et son créateur cristallisent par leur originalité tapageuse les options idéologiques dans le cadre de la presse d'opinion. Se portant d'une colonne à l'autre, sautant d'un premier-Paris qui inscrit l'art dans l'actualité la plus brûlante à un compte rendu artistique, au rez-de-chaussée ou en cheval²⁴⁰⁹, qui badine avec la rentrée parlementaire, le regard du lecteur du journal militant est confronté à un voisinage créateur de sens. Après avoir été envisagée dans le cadre de premiers travaux de recherches comme un recours face au manque d'archives concernant les militants des partis politiques français sous la Troisième République, la presse nous est très vite apparue comme une source passionnante, riche en informations sur les scènes journalistiques, politiques, artistiques et leurs interactions. La spécificité de cet espace médiatique conduit à une notion élargie de la critique d'art qui enrichit et affine la connaissance des mouvements artistiques de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle.

Dès l'ouverture, le 15 avril 1874, de l'exposition de la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, la réception du groupe, entendu dans un sens large, très vite nommé les impressionnistes, est déterminée par la perception du nouveau et très contesté régime. Il est dès lors identifié par la presse antirépublicaine comme une source de désordres artistiques et sociaux. S'emparant du domaine de l'art, reflet des ruptures causées par l'instauration du régime démocratique, les rédactions des titres bonapartistes et légitimistes voient dans les impressionnistes les rejetons de la République, et dénoncent dans leurs œuvres la médiocrité républicaine. S'interrogeant d'abord sur leur statut d'« in-

2409. Le cheval est un article qui, commencé au centre ou en bas de la dernière colonne de la première page, se poursuit sur la deuxième page du journal.

transigeants », les critiques évaluent leurs liens avec les marges les plus virulentes du camp républicain, tandis qu'à la fin des années 1870, en constatant l'influence de leur esthétique au Salon ils les associent aux républicains de gouvernement dont ils observent la montée dans la société.

La presse républicaine transforme, en effet, pour un temps, les impressionnistes en véritables compagnons de lutte. Les sujets de leurs œuvres semblent répondre à la vie moderne que ses critiques réclament. Leur positionnement vis-à-vis du Salon et de l'administration des Beaux-Arts leur paraît rejouer leur propre conquête des libertés face à un pouvoir conservateur, tout en permettant aux critiques des organes de chaque tendance républicaine l'expression de sa singularité. Les toiles rattachées à l'esthétique de la nouvelle peinture sont alors défendues par les critiques républicains, contre le rire de leurs confrères des organes politiques adverses, comme des prolongements de leurs doctrines.

Si une telle attitude caractérise les républicains radicaux jusqu'à la dernière exposition du groupe en 1886, elle ne définit les critiques de la presse républicaine modérée que jusqu'à la fin des années 1870, lorsque cette dernière devient le porte-parole des républicains au gouvernement. Incapable d'incarner l'esthétique d'une République modérée dominée par le goût bourgeois, encore marqué par l'influence aristocratique, les toiles des membres du groupe impressionniste sont moquées pour leur ignorance des conventions artistiques traditionnelles et un certain primitivisme que les critiques de la presse opportuniste dénoncent. La rupture esthétique que ces artistes incarnent ne relève plus des principes de 1789, défendus par l'ensemble du clan républicain, mais bien de la Terreur, que les républicains de gouvernement suspectent l'extrême gauche socialiste de vouloir rétablir.

À partir de la fin des années 1880, caractérisée par la perte d'influence des monarchistes et bonapartistes, c'est à travers l'idéologie traditionaliste que les critiques représentant les droites mais également les républicains conservateurs jugent les œuvres d'art. La dénonciation de l'égalitarisme républicain, esquissée au cours des années 1870, le recours aux élites et l'importance accordée à la religion marquent leur appréciation des manifestations et productions des groupes post-impressionnistes, tout particulièrement aux moments des différentes crises que connaît le régime. La couverture médiatique de la crise boulangiste, entre 1886 et 1891, révèle la proximité des avant-gardes artistiques et politiques dans les colonnes de la presse boulangiste. Ces artistes, par leur influence croissante au Salon, qu'ils soient reconnus proches des impressionnistes comme des symbolistes, sont rapprochés du mouvement socialiste en pleine expansion au début des années 1890. L'inculpation de Félix Fénéon et Maximilien Luce pour association de malfaiteurs au moment des attentats anarchistes au début des années 1890 semble confirmer le péril incarné par l'avant-garde artistique. Si la presse monarchiste s'en tient aux preuves d'une entente entre avant-garde et anarchistes, les critiques de la presse républicaine conservatrice cherchent leur influence délétère sur le peuple à travers des œuvres caractérisées par une certaine corruption de la forme. L'affaire Dreyfus et la montée du nationalisme dans les premières années du XX^{ème} siècle permettent d'observer le caractère présumé, par la presse antidreyfusarde, antina-

tional et cosmopolite d'une certaine avant-garde, héritière de l'impressionnisme, tandis que certains critiques de la droite antiparlementaire trouvent un écho à leur lutte dans les Salons de la Société des Artistes Indépendants. Les critiques de *L'Action française* découvrent, avec joie, au cœur de cette exposition, un certain classicisme, présage d'une réaction à venir, tandis que la presse du centre dénonce la violence de ces avant-gardes.

Si, dans un premier temps, à l'instar des légitimistes, la presse anarchiste utilise les références à la nouvelle peinture pour dénoncer les valeurs bourgeoises incarnées par les républicains modérés, à la fin des années 1880, ses critiques participent aux côtés de la presse républicaine de gauche à la défense des avant-gardes artistiques qui caractérisait la presse radicale dans les années 1870 et 1880, défendant les groupes post-impressionnistes contre l'aristocratie artistique que représentent leurs confrères des journaux adverses. Si les critiques radicaux poursuivent la quête, initiée par leurs prédécesseurs, d'artistes susceptibles d'offrir au peuple un porte-voix, ils se montrent perplexes devant le symbolisme. Soutiens des nabis, dont ils relèvent avec plaisir la subversion, les radicaux marqués par l'anticléricalisme qui, les dissociant des républicains progressistes, constitue leur principal programme, s'interrogent sur les liens de ces artistes avec la religion et le mysticisme.

Dans les colonnes de la presse socialiste comme anarchiste, les journalistes, évaluant la capacité de l'art à agir sur la société, tentent d'établir un dialogue avec les artistes qu'ils souhaitent rallier à leur lutte. Certains journalistes socialistes proposent même une définition du rôle que celui-ci doit jouer dans leurs rangs. Ces critiques sont tout particulièrement attirés par l'idéal de liberté incarné par les artistes apparentés selon eux aux impressionnistes, exposants du Salon de la Société des Artistes Indépendants puis du Salon d'Automne. La réception de ces expositions trahit les approches divergentes du rôle de l'État chez les socialistes et les anarchistes. Ces derniers tissent des liens privilégiés avec les néo-impressionnistes, s'attachant à la figure de Camille Pissarro et à sa capacité d'enchantement de la nature. L'opinion de certains critiques de la presse socialiste qui, dans les années 1880, présentaient le développement de la nouvelle peinture comme un processus aussi inéluctable que la révolution sociale et l'accompagnant, apparaît de plus en plus prégnante au moment de l'unification du mouvement au début du XX^{ème} siècle. Ces critiques recherchent des artistes capables de traduire leur idéal de simplicité et de vérité. Ils trouvent ainsi dans la figure de Louis Hayet et de certains futurs Fauves l'incarnation d'un essor artistique qui depuis les impressionnistes accompagne, selon eux, un progrès social irrésistible.

Si en l'absence d'un corpus préexistant pour la période post-impressionniste nous n'avons pas pu multiplier, comme pour la période impressionniste, les confrontations de points de vue qui permettent de dégager de véritables tendances, l'établissement de ce corpus, résultat d'une étude suivie et méticuleuse de la presse pour les années 1874 à 1905, a rendu possible la comparaison des deux périodes et la détermination des premiers axes de l'étude de la réception des groupes considérés comme à l'avant-garde par la presse politique

française. Le dépouillement, pour la deuxième période, d'autres titres militants selon la même grille de lecture, en enrichissant notre corpus, rendrait possibles de nouveaux parallèles qui confirmeraient ou conduiraient à nuancer les premiers axes dégagés.

Cette étude ayant été conçue comme l'amplification de recherches de master consacrées à la réception du mouvement Dada à Paris entre 1920 et 1923 selon la même méthode, il nous semblerait tout à fait intéressant de l'étendre à la réception du fauvisme et du cubisme en France jusqu'à la fin de la première guerre mondiale. Une telle analyse menée sur le temps long de 1870 à 1923 porterait sur les avant-gardes historiques dans le contexte de la fondation des partis politiques sous la Troisième République, de son instauration à son acceptation par la majorité des Français à la suite de la victoire sur l'Allemagne. La confrontation des réceptions de l'impressionnisme et des groupes post-impressionnistes avec celle du mouvement Dada à Paris révèle en effet la récurrence de métaphores, parfois sous la plume des mêmes critiques, deux décennies plus tard, à l'instar de Joachim Gasquet et de Jean Rameau. Les œuvres de Francis Picabia qui font scandale au Salon d'Automne dans les années 1920 se voient, en effet, à l'instar de celles de Berthe Morisot dans les années 1870, de celles des symbolistes dans les années 1890, accusées d'être les symptômes d'un mal qui ronge l'art comme la société. À travers la dénonciation du cosmopolitisme, du désir de réclame de ces artistes, par la référence au chien d'Alcibiade à la queue coupée notamment, la mythification de leur potentiel destructeur ainsi que de leur proximité, *a priori* évidente, avec la gauche révolutionnaire que met en évidence une « extrême gaucherie »²⁴¹⁰ formelle, ces images façonnent le portrait de l'avant-garde artistique dans la presse d'opinion. Ces métaphores, employées par leurs confrères comme par leurs prédécesseurs, servent de cadre à la réflexion des critiques proches des différentes mouvances politiques. Elles sont cependant constamment discutées par ces derniers qui exercent sur elles un regard critique, conscient de ce qu'elles véhiculent, et sont enrichies par le contexte politique. Elles transforment l'avant-garde en un intermédiaire entre les critiques et leur lectorat, un moyen de vérifier leur adéquation, ou bien de forger une communauté de pensée avec celui-ci, en particulier lorsqu'il est également leur électorat. Ces métaphores inscrivent ainsi l'avant-garde dans une histoire qui ne se joue pas uniquement dans l'opposition, aux marges de l'échiquier politique, mais également en son centre, là où siègent les soutiens des gouvernants. Elles constituent les tentatives de réponses des porte-parole des différents groupes politiques aux questions que l'avant-garde artistique, par ce qu'ils perçoivent comme sa prétention à devenir un guide, leur semble soulever : celles de l'étendue du champ d'action politique et de leur propre position au sein de la société dont ils prétendent tous incarner l'avenir.

2410. S. B., « Salon de 1877 », *La Gazette de France*, 25 juin 1877, p. 1.

Bibliographie

Études artistiques

- André Derain : Le peintre du « trouble moderne »*, cat. exp., Paris, musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 18 novembre 1994 - 19 mars 1995, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1994.
- Anquetin*, cat. exp., Paris, galerie Brame & Lorenceau, 26 mars - 20 avril 1991, Paris, Galerie Brame & Lorenceau, 1991.
- ANSIEAU Joëlle, *Georges Lacombe 1868-1916, catalogue raisonné*, Paris, Somogy, 1998.
- Avant-garde et modernité*, t. 1, Littérature moderne, Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1988.
- BECKER Edwin, WEISBERG Gabriel P. et POSSÉMÉ Evelyne (dir.), *Les Origines de l'Art nouveau : la Maison Bing*, cat. exp., Amsterdam, Van Gogh Museum, 26 novembre – 27 février 2005, Munich, Museum Villa Stuck, 17 mars – 31 juillet 2005, Barcelone, CaixaForum, Barcelone, septembre 2005 – janvier 2006, Paris, musée des Arts décoratifs, Paris, mars – juillet 2006, Amsterdam, Van Gogh museum, Paris, Musée des arts décoratifs, Anvers, Fonds Mercator, 2004.
- BERSON Ruth, *The New Painting : Impressionism 1874-1886. Documentation volume 1. Reviews*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996.
- CARIOU André, *Les peintres de Pont-Aven*, Rennes, Éditions Ouest-France, 1999.
- Carolus-Duran, 1837-1917*, cat. exp., Lille, Palais des beaux-arts, 9 mars - 9 juin 2003, Toulouse, musée des Augustins, 27 juin - 29 septembre 2003, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003.
- CLAIRET Alain, *Berthe Morisot, 1841-1895*, Paris, CERA-nrs, 1997, [Londres, Percy Lund, Humphries & Co., 1957].
- CLERBOIS Sébastien, *L'ésotérisme et le symbolisme belge*, Wijnegem, Pandora, 2012.
- COQUIOT Gustave, *Les Indépendants, 1884-1920*, Paris, Librairie Ollendorff, 1921.
- COUSINIÉ Frédéric (dir.), *L'Impressionnisme : du plein air au territoire*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013.
- DA SILVA Jean, *Le Salon de la Rose-Croix (1892-1897)*, Paris, Éditions Syros-Alternatives, 1991.
- DAGEN Philippe, *Pour ou contre le fauvisme*, Paris, Somogy, 1994.
- DAGEN Philippe, *Le Peintre, le poète, le sauvage : Les Voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998.

- DAIX Pierre, *Pour une Histoire culturelle de l'art moderne de David à Cézanne*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998.
- DAIX Pierre, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne : Le XXème siècle*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000.
- DALANÇON Joël, *Poésie et peinture des Fêtes galantes de Verlaine aux Complaintes de Laforgue (1869-1895) [thèse de doctorat Université Paris III]*, 1986.
- Dario de Regoyos 1857-1913*, cat. exp., Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 6 novembre 2002 - 6 janvier 2003, Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 2002.
- DARRAGON Eric, *Manet*, Paris, Editions Citadelles, 1991.
- DESSY Clément, *Les écrivains et les Nabis*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- DOLLÉ Marie (dir.), *Quel scandale!*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.
- DORÉ Robert, *Armand Point : de l'orientalisme au symbolisme 1861-1932*, Paris, B. Giovanangeli, 2010.
- DULON Guy et BAZALGETTE Lily (dir.), *Louis Hayet : 1864-1940*, cat. exp., Pontoise, musée Pissarro, 14 mai - 2 octobre 1983, Vernon, musée Alphonse-Georges Poulain, 7 mars - 29 avril 1984, Pontoise, Musée de Pontoise, 1983.
- DULON Guy et DUVIVIER Christophe, *Louis Hayet : 1864-1940 : peintre et théoricien du néo-impersonnisme*, Pontoise, Musée de Pontoise, 1991.
- DUMAS Véronique, *Le peintre symboliste Alphonse Osbert*, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- Eugène Carrière et le symbolisme*, cat. exp., Paris, Orangerie des Tuileries, décembre 1949 - janvier 1950, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1950.
- FAUCHEREAU Serge, *Pour ou contre l'impressionnisme*, Paris, Somogy, 1994.
- Filiger : dessins, gouaches, aquarelles*, cat. exp., Saint-Germain-en-Laye, musée départemental du Prieuré, novembre 1981 - février 1982, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, 1981.
- Francisco Iturrino (1864-1924)*, cat. exp., Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 33 décembre 1996 - 2 février 1997, Bilbao, Museo de bellas artes, 11 février - 13 avril 1997, Madrid, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1996.
- GARCIA Françoise (dir.), *Louis Valtat, 1869-1952, une exposition rétrospective*, cat. exp., Bordeaux, Galerie des beaux-arts, 19 mai - 27 août 1995, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux / William Blake & Co., 1995.
- GENET-DELACROIX Marie-Claude, « La reconnaissance officielle des impressionnistes (1865-1925) : art français ou art moderne? », *L'Impressionnisme : du plein air au territoire*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013.
- GENTY Gilles et RANSON BITKER Brigitte, *Paul Ranson 1861-1909 : catalogue raisonné : Japonisme, symbolisme, art nouveau*, Paris, Somogy, 1999.
- Georges d'Espagnat 1870-1950*, cat. exp., Alençon, musée des beaux-arts de la dentelle, 29 juin - 28 septembre 1987, Alençon, Musée des beaux-arts de la dentelle, 1987.

- GREEN Christopher, MORRIS Frances et FRECHES-THORY Claire (dir.), *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris*, cat. exp., Tate Modern, Londres, 3 novembre 2005 – 5 février 2006, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 mars – 19 juin 2006, Washington, National gallery of art, 16 juillet – 15 octobre 2006, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.
- Gustave Moreau et ses élèves*, cat. exp., Marseille, musée Cantini, 26 juin - 1^{er} septembre 1962, Marseille, Musée Cantini (Presses municipales), 1962.
- HADJINICOLAOU Nicos, « Sur l'idéologie de l'avant-gardisme », *Histoire et critique des arts*, 1978, p. 49–76.
- Henri Gervex 1852-1929*, cat. exp., Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 11 mai - 30 août 1992, Paris, musée Carnavalet, 1^{er} février - 2 mai 1993, Nice, musée des Beaux-Arts, 27 mai - 29 août 1993, Paris, Paris-Musées, 1992.
- Henri Manguin*, cat. exp., Paris, musée Marmottan, 19 octobre 1988 - 8 janvier 1989, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1988.
- Henri-Edmond Cross et le néo-impresionnisme : de Seurat à Matisse*, cat. exp., Paris, musée Marmottan Monet - Académie des beaux-arts, Institut de France, 20 octobre 2011 - 19 février 2012, Le Cateau-Cambrésis, musée départemental Matisse, 10 mars - 10 juin 2012, Paris, Hazan, 2011.
- HERBERT Robert, *L'impressionnisme : Les plaisirs et les jours*, Paris, Flammarion, 1991.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Art moderne et cosmopolitisme à la fin du XIX^e siècle : un art sans frontière ? », *Hypothèses*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 187–199.
- KRAUSZ Pascale, MARNONI Françoise et CHAMPIÉ Annie, *Vlaminck, catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve*, Paris, Wildenstein Institute Publications, 2008.
- LAGRANGE Marion, « Le "Zola de la peinture", le naturalisme selon Alfred Roll. Essai de réception critique (1875-1893) », *Alfred Roll, 1846-1919 : Le naturalisme en question*, cat. exp., Bordeaux, musée des beaux-arts, 6 décembre 2007-6 avril 2008, Paris, Bordeaux, Somogy, Musée des Beaux-Arts, 2007, p. 62–79.
- LAOUREUX Denis (dir.), *Jean Delville (1867-1953) : Maître de l'idéal*, cat. exp., Namur, musée Félicien-Rops, 25 janvier - 4 mai 2014, Paris, Somogy, Namur, Musée Félicien-Rops, 2014.
- Le fauvisme ou L'épreuve du feu : éruption de la modernité en Europe*, cat. exp., Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 29 octobre 1999 – 27 février 2000, Paris, Paris-Musées, 1999.
- Le Néo-impresionnisme : de Seurat à Paul Klee*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 14 mars - 10 juillet 2005, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.
- LESCOFFIER Jean, *Bjornson et la France*, Paris, Société d'édition "Les Belles Lettres", 1936.
- LOBSTEIN Dominique, *Dictionnaire des Indépendants 1884-1914*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2003.

- LOYRETTE Henri et TINTEROW Gary (dir.), *Impressionnisme : les origines 1859-1869*, cat. exp., Paris, Galerie nationales du Grand Palais, 19 avril - 8 août 1994, New York The Metropolitan Museum of Art, 19 septembre 1994 - 8 janvier 1995, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
- Manet-Vélazquez : la manière espagnole au XIX^{ème} siècle*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 16 septembre 2002 - 5 janvier 2003, New York, the Metropolitan museum of art, 24 février - 8 juin 2003, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.
- MAUCLAIR Camille, *Louis Legrand : Peintre et graveur*, Paris, H. Floury et G. Pellet, 1910.
- Maurice Denis*, cat. exp., Lyon, musée des beaux-arts, 29 septembre - 18 décembre 1994, Cologne, Wallraf-Richartz Museum, 22 janvier - 2 avril 1995, Liverpool, Walker art gallery, 21 avril - 18 juin 1995, Amsterdam, Van Gogh museum, 7 juillet - 17 septembre 1995, Paris, Réunion des musées nationaux / Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1994.
- Maurice Denis, 1870-1943*, Ghent, Snoeck-Ducaju, 1994.
- Maximilien Luce : les travaux et les jours*, cat. exp., l'Annonciade, musée de Saint-Tropez, 5 juillet - 13 octobre 2008, Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, 2008.
- MELOT Michel, « La Pratique d'un artiste : Pissarro graveur en 1880 », *Histoire et critique des arts*, 2, 1977, p. 14-37.
- MOFFETT Charles (dir.), *The New Painting : Impressionism 1874-1886*, cat. exp., San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum, 19 avril - 6 juillet 1986, Washington, National Gallery of Art, 17 janvier - 6 avril 1986, San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1986.
- MONNERET Sophie, *L'Impressionnisme et son époque*, Paris, Denoël, 1978.
- Paul Élie Ranson : Du Symbolisme à l'Art Nouveau*, Paris, Somogy, 1997.
- PERNOUD Emmanuel, *L'Invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003.
- PISSARRO Joachim et DURAND-RUEL Claire (dir.), *Pissarro. Catalogue critique des peintures*, t. III, Milan, Paris, Skira, Wildenstein Institute Publications, 2005.
- Quelque chose de plus que la couleur : Le Dessin fauve 1900-1908*, cat. exp., Marseille, musée Cantini, 22 juin - 29 septembre 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.
- RAPETTI Rodolphe (dir.), *Odilon Redon : Prince du Rêve (1840-1916)*, cat. exp., Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 23 mars - 20 juin 2011, Montpellier, musée Fabre, 7 juillet - 16 octobre 2011, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Musée d'Orsay, 2011.
- René Piot 1866-1934*, Les dossiers du musée d'Orsay, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.
- René Seyssaud, sensations de mer*, cat. exp., Martigues, musée Ziem, 5 novembre 2003 - 28 janvier 2004, Martigues, Musée Ziem, 2003.
- REUTERSWÄRD Oscar, *Impressionisterna inför publik och kritik*, Stockolm, Albert Bonniers, 1952.

- REWALD John, *Le Post-impersonnisme : de van Gogh à Gauguin*, Paris, Albin Michel, 1961, [New York, Museum of Modern Art, 1956].
- REWALD John, *Histoire de l'impersonnisme*, Paris, Albin Michel, 1986, [New York, Museum of Modern Art, 1946].
- ROBICHON François, « Edouard Detaille ou le patriotisme dans l'art : l'exposition de Berlin en 1891 », *Histoires d'art. Mélanges en l'honneur de Bruno Foucart*, Paris, Éditions Norma, 2008, p. 239–250.
- ROUSSIER François, *Jacqueline Marval*, Grenoble, Éditions Didier Richard, 1987.
- ROUSSIER François, *Pierre Laprade, 1875-1931*, Paris, Thalia édition, 2010.
- SANCHEZ Pierre, *Dictionnaire du Salon d'Automne : répertoire des exposants et liste des œuvres présentées 1903-1945*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2006.
- SANCHEZ Pierre, *Les expositions de la galerie Eugène Druet : répertoire des artistes exposants et liste de leurs œuvres 1903-1938*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2009.
- SANCHEZ Pierre, *Les expositions de la galerie Le Barc de Boutteville (1891-1899) et du Salon des Cent (1894-1903)*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2012.
- SERRANO Véronique (dir.), *Manguin, l'exaltation de la couleur : Un fauve chez Bonnard*, cat. exp., Le Cannet, musée Bonnard, 27 juin - 31 octobre 2015, Milan, Le Cannet, Silvana editoriale, Musée Bonnard, 2015.
- SIBERCHICOT Clément, *L'Exposition Volpini, 1889 : Paul Gauguin, Emile Bernard, Charles Laval : une avant-garde au cœur de l'Exposition universelle*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2010.
- SUTTER Jean, *Les Néo-impersonnistes*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1970.
- Suzanne Valadon, Jacqueline Marval, Émilie Charmy, Georgette Agutte : Les femmes peintres et l'avant-garde, 1900-1930*, cat. exp., Villefranche-sur-Saône, musée Paul Dini, 15 octobre 2006 - 11 février 2007, Paris, Somogy, Villefranche-sur-Saône, Musée Paul Dini, 2006.
- THOMSON Richard, *Camille Pissarro : Impressionism, Landscape and Rural Labour*, New York, New Amsterdam, 1990.
- TOMPKINS LEWIS Mary (dir.), *Critical readings in Impressionism and Post-Impressionism*, Berkeley, University of California Press, 2007.
- VAISSE Pierre, « Salons, Expositions et Sociétés d'artistes en France 1871-1914 », *Saloni Gallerie, Musei e Loro Influenza Sullo Sviluppo Dell' Arte Dei Secoli XIX e XX*, Bologne, C.L.U.E.B., 1979, p. 141–155.
- VALLÈS-BLED Maïthé, *Valtat : indépendant et précurseur*, cat. exp., Lodève, musée de Lodève, 2 juin - 16 octobre 2011, Sète, Musée Paul Valéry, 2011.
- VENTURI Lionello, *Les Archives de l'impersonnisme*, Paris, New York, Durand Ruel éditeurs, 1939.
- VERLEYSSEN Catherine, *Maurice Denis et la Belgique, 1890-1930*, Leuven, Leuven University Press, 2010.

- WHITE Cynthia et WHITE Harrison, *La Carrière des peintres au XIX^{ème} siècle : Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009, [New York, London, Sydney, John Wiley & Sons, 1965].
- WILL-LEVAILLANT Françoise, « L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le Surréalisme. Contribution à l'étude "de l'automatisme" dans l'esthétique du XX^{ème} siècle », *Revue de l'art*, 50, 1980, p. 24–39.
- WOLL Gerd, *Edvard Munch, complete paintings*, t. 1, New York, Thames & Hudson, 2009.

Études historiques

- AGERON Charles-Robert, *L'anticolonialisme en France de 1871 à 1914*, Paris, Presses universitaires de France, 1973.
- AGERON Charles-Robert, *Histoire de l'Algérie contemporaine : De l'insurrection de 1871 au déclenchement de la guerre de libération (1954)*, t. 2, Paris, Presses universitaires de France, 1979.
- BAAL Gérard, *Histoire du radicalisme*, Paris, La Découverte, 1994.
- BECKER Jean-Jacques et CANDAR Gilles (dir.), *Histoire des gauches en France : L'héritage du XIX^e siècle*, t. 1, Paris, La Découverte, 2004.
- BERSTEIN Serge et RUBY Marcel (dir.), *Un siècle de radicalisme*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.
- BINOCHÉ Jacques, *Histoire des relations franco-allemandes de 1789 à nos jours*, Paris, Masson, 1996.
- BLUCHE Frédéric, *Le Bonapartisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.
- BOUCHE Denise, *Histoire de la colonisation française, flux et reflux (1815-1962)*, t. 2, Paris, Fayard, 1991.
- CAMPION-VINCENT Véronique, « L'image du Dahomey dans la presse française (1890-1895) : Les Sacrifices humains », *Cahiers d'études africaines*, 25, 1967, p. 27–58.
- DAUMARD Adeline, *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France*, Paris, Le Grand Livre du Mois, 2000, 1987.
- DE BROGLIE Gabriel, *L'Orléanisme, la ressource libérale de la France*, Paris, Librairie académique Perrin, 1981.
- DOWBIGGIN Ian, *La Folie héréditaire ou comment la psychiatrie française s'est constituée en un corps de savoir et de pouvoir dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, E.P.E.L., 1993.
- DROZ Jacques, *Histoire générale du socialisme, de 1875 à 1918*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- FAURE Alain, *Paris carême-prenant : du Carnaval à Paris XIX^{ème} siècle, 1800-1914*, Paris, Hachette, 1978.
- GANIAGE Jean, *L'Expansion coloniale de la France sous la troisième République (1871-1914)*, Paris, Payot, 1968.
- GARRIGUES Jean, *La République des hommes d'affaires, 1870-1900*, Paris, Aubier, 1997.

- GIRARDET Raoul, *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, Hachette Littératures, 2005.
- GRÉVY Jérôme, *La République des opportunistes, 1870-1885*, Paris, Perrin, 1998.
- GUIGNARD Laurence, GUILLEMAIN Hervé et TISON Stéphane (dir.), *Expérience de la folie : Criminels, soldats, patients en psychiatrie (XIXe-XXe siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- JOLLY Jean, *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1889 à 1940*, Paris, Presses universitaires de France, 1960.
- JOLY Bertrand, *Dictionnaire biographique et géographique du nationalisme français (1880-1900)*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- JOLY Bertrand, *Nationalistes et conservateurs en France 1885-1902*, Paris, Les Indes savantes, 2008.
- LALOUETTE Jacqueline, *La république anticléricale*, Paris, Seuil, 2002.
- LAVAU Georges, GRUNBERG Gérard et MAYER Nonna (dir.), *L'Univers politique des classes moyennes*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1983.
- LEPRUN Sylviane, *Le Théâtre des colonies : Scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions 1855-1937*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- LÉVÊQUE Pierre, *Histoire des forces politiques en France, 1789-1880*, t. 1, Paris, Armand Colin, 1992.
- LÉVÊQUE Pierre, *Histoire des forces politiques en France, 1880-1940*, t. 2, Paris, Armand Colin, 1994.
- MACHELON Jean-Pierre, *La République contre les libertés ? Les Restrictions aux libertés publiques de 1870 à 1914*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1976.
- MAITRON Jean (dir.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français. Troisième partie : 1871-1914 : de la Commune à la Grande Guerre*, Paris, Les Editions ouvrières, 1975.
- MAYEUR Jean-Marie, *Les Débuts de la IIIe République 1871-1898*, Paris, Seuil, 1973.
- MAYEUR Jean-Marie, *La Vie politique sous la Troisième République 1870-1940*, Paris, Seuil, 1984.
- MIEGE Jean-Louis, *Expansion européenne et décolonisation de 1870 à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.
- MUCCHIELLI Laurent, « Criminologie, hygiénisme et eugénisme en France (1870-1914) : débats médicaux sur l'élimination des criminels réputés « incorrigibles » », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 3, 2000, p. 57-88.
- NICOLET Claude, *Le Radicalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.
- NORDMANN Jean-Thomas, *La France radicale*, Paris, Éditions Gallimard/Julliard, 1977.
- OZOUF Mona, *L'École, l'Église et la République, 1871-1914*, Paris, Seuil, 2007, [Paris, Éditions Cana / Jean Offredo, 1982].

- PERROT Michelle, *Les ouvriers en grève*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001, [Paris, Mouton & Co et EPHE, 1974].
- RIALS Stéphane, *Le Légitimisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.
- ROTHNEY John, *Bonapartism after Sedan*, New York, Cornell University Press, 1969.
- SIRINELLI Jean-François (dir.), *Histoire des droites en France : politique*, t. 1, Paris, Gallimard, 1992.
- SIRINELLI Jean-François (dir.), *Histoire des droites en France : sensibilités*, t. 3, Paris, Gallimard, 1992.
- Vu du front : représenter la Grande Guerre*, cat. exp., Paris, musée de l'Armée, 15 octobre 2014 – 25 janvier 2015, Paris, Somogy éditions d'art, 2014.
- WILLARD Claude, *Le Mouvement socialiste en France (1893-1905). Les Guesdistes*, Paris, Editions sociales, 1965.
- WINOCK Michel, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990.

Études consacrées aux rapports entre art et politique

- BOUCHARD Anne-Marie, « L'art social de Pierre-Joseph Proudhon », *L'Art social en France, de la Révolution à la Grande guerre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 169–175.
- CLARK Timothy James, *Une image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848*, Villeurbanne, Les presses du réel, 1991, [Londres, Thames & Hudson, 1973].
- CLARK Timothy James, *Le bourgeois absolu : les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villeurbanne, Art édition, 1992, [Londres, Thames & Hudson, 1973].
- CLARK Timothy James, *The painting of modern life : Paris in the art of Manet and his followers*, Londres, Thames & Hudson, 1999.
- Clémenceau et les artistes modernes : Manet, Monet, Rodin...* cat. exp., Les Lucs-sur-Boulogne, Historial de la Vendée, 8 décembre 2013 - 2 mars 2014, Paris, Somogy, 2013.
- DARD Olivier, LEYMARIE Michel et MCWILLIAM Neil (dir.), *Le Maurrassisme et la culture. L'Action française : Culture, société, politique (III)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- DARDEL Aline (dir.), « *Les Temps Nouveaux* », 1885-1914, *Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 30 novembre 1987 - 28 février 1988, Paris, Musée d'Orsay, 1987.
- EGBERT Donald Drew, *Social Radicalism and the Arts, Western Europe*, Londres, Gerald Duckworth & CO LTD., 1970.
- GRATE Pontus, « Art, idéologie et politique dans la critique d'art », *Romantisme* 21., 71, 1991, p. 31–38.
- GREEN Nicholas, « « All the Flowers of the Field » : The State, Liberalism, and Art in France under the Early Third Republic », *Oxford Art Journal* 10., 1, 1987, p. 71–84.

- HALPERIN Joan Ungersma, *Félix Fénéon : Art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Paris, Gallimard, 1991, [New Haven, Yale University, 1988].
- HARGROVE June et MCWILLIAM Neil (dir.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, Washington, National gallery of art, 2005.
- HASKELL Francis, « L'Art et le langage de la politique », *Le Débat*, 44, mars 1987, p. 106–115.
- HERBERT Eugenia, *The Artist and Social Reform : France and Belgium, 1885-1898*, New Haven, Yale university press, 1961.
- HERBERT James D., *Fauve Painting : The Making of Cultural Politics*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1992.
- HUTTON John Gary, *Neo-impressionism and the search for solid ground*, Baton Rouge (Louisiane), State University Press, 1994.
- JAY Robert, *Art and Nationalism in France, 1870-1914 [thèse de doctorat Université du Minnesota]*, Paris, 1979.
- KLEIN Anne, « Félix Fénéon : Critique révolutionnaire », *Dissidences : Avant-gardes artistiques et politiques autour de la Première Guerre mondiale* 3, octobre 2007, p. 30–36.
- KLEIN Anne, « Art & anarchisme : Émile Pouget et Maximilien Luce animateurs du Père Peinard (1889-1900) », *Dissidences : Avant-gardes artistiques et politiques autour de la Première Guerre mondiale* 3, octobre 2007, p. 17–29.
- LESEUR Frédérique, « Affaire Balzac, affaire Dreyfus : une campagne de presse », *1898 : Le «Balzac» de Rodin*, Paris, Musée Rodin, 1998, p. 169–180.
- LEVIN Miriam, *Republican art and ideology in late nineteenth-century France*, Ann Arbor (Michigan), UMI research press, 1986.
- MCWILLIAM Neil, *Rêves de bonheur : l'art social et la gauche française (1830-1850)*, Dijon, Les presses du réel, 2007, [Princeton, Princeton University Presse, 1993].
- MCWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine et RAMOS Julie, *L'Art social en France, de la Révolution à la Grande guerre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- NOCHLIN Linda, *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIXème siècle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1995, [New York, Harper & Row, 1989].
- NORD Philip, *Les Impressionnistes et la politique : art et démocratie au XIXème siècle*, Paris, Tallandier, 2009, [New York, Routledge, 2000].
- NORD Philip, *Le Moment républicain : Combats pour la démocratie dans la France du XIXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2003, [Cambridge, Harvard University Press, 1995].
- PROCHASSON Christophe, *Les intellectuels et le socialisme, XIXème-XXème siècle*, Paris, Plon, 1997.
- RESZLER André, *L'Esthétique anarchiste*, Paris, Presses universitaires de France, 1973.
- ROSLAK Robyn, *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France Painting, Politics and Landscape*, Burlington, Ashgate, 2007.

- RUEDIN Pascal, *Beaux-arts et représentation nationale : La participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, Bern, Éditions scientifiques internationales, 2010.
- SCHLESSER Thomas, *Réception de Courbet : Fantasmies réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Dijon, Les presses du réel, 2007.
- STAVRINAKI Maria et CARLI Maddalena (dir.), *Artistes et partis : Esthétique et politique (1900-1945)*, Dijon, Les presses du réel, 2012.
- THOMSON Richard, *La République troublée : Culture visuelle et débat social (1889-1900)*, Paris, Les presses du réel, 2008, [New Haven, Yale University press, 2004].
- TILLIER Bertrand, *La républicature : la caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS, 1997.
- TILLIER Bertrand, *La Commune de Paris, Révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914) ?*, Paris, Champ Vallon, 2004.
- TILLIER Bertrand, « Nationalisme et « culture visuelle » », *Perspective*, 3, 2007, p. 478–482.
- TILLIER Bertrand, *Les Artistes et l'affaire Dreyfus 1898-1908*, Paris, Champ Vallon, 2009.
- VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.
- WARD Martha, « Form Art Criticism to Art News. Journalistic reviewing in Late-nineteenth-Century Paris », *Art Criticism and its Institutions in 19th Century France*, New York, Manchester University Press, 1994, p. 162–181.
- WARD Martha, *Pissarro, neo-impressionism, and the spaces of the avant-garde*, Chicago, Londres, the University of Chicago press, 1996.

Études et sources imprimées relatives à la presse

Dictionnaires et annuaires à caractère de source

- AVENEL Henri (dir.), *Annuaire de la presse française et du monde politique*, Paris, Maison Quantin, 1889.
- AVENEL Henri (dir.), *Annuaire de la presse française et du monde politique*, Paris, Maison Quantin, 1890.
- AVENEL Henri (dir.), *Annuaire de la presse française et du monde politique*, Paris, Ernest Flammarion, 1900.
- D'HEYLLI Georges, *Dictionnaire des Pseudonymes*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, [Paris, Dentu & Cie, 1887].
- GLAESER Ernest (dir.), *Biographie nationale des contemporains*, Paris, Glaeser, 1878.
- LERMINA Jules, *Dictionnaire universel illustré, biographique et bibliographique, de la France contemporaine*, Paris, L. Boulanger, 1885.
- MERMET Emile, *Annuaire de la presse française 1880*, Paris, Chez l'auteur, 1880.
- MERMET Emile, *Annuaire de la presse française 1885*, Paris, Chez l'auteur, 1885.
- MERMET Emile (dir.), *Annuaire de la presse française 1888*, Paris, Chez l'auteur, 1888.

ROBERT Adolphe, BOULOTON Edgar et COUGNY Gaston (dir.), *Dictionnaire des parlementaires français : notices biographiques sur les ministres, sénateurs et députés français de 1789 à 1889*, Paris, Bourelot, 1889.

VALPEREAU Gustave (dir.), *Dictionnaire universel des contemporains : contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, Paris, Hachette, 1893.

Ouvrages à caractère de source

AMIGUES Jules, *Lettre au peuple*, Paris, Amyot, 1872.

ANONYME, *A la Mémoire d'un grand chrétien, humble hommage*, Vannes, Lafolye, 1900.

BONNIER Charles, *Les souvenirs de Charles Bonnier : un intellectuel socialiste européen à la Belle Époque*, sous la dir. de Gilles CANDAR, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001.

CADOUDAL Georges, *Georges Cadoudal et la chouannerie*, Paris, Pierre Tequi, 1992, [Paris, Plon, 1887].

CHAMPFLEURY, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, Dentu, 1869.

CHARLES-ALBERT, *L'Art et la société, conférence faite le 27 juin 1896, salle de l'Espérance*, Paris, bibliothèque de l'Art social, 1897.

CHARLES-ALBERT, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, Schleicher frères, 1909.

COUSIN Victor, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, 1853.

DE FONTREAL A.-D., *A travers Londres et l'Angleterre : Esquisses des Moeurs Britanniques*, Paris, E. Lachaud et Cie, 1875.

DE GOURMONT Remy, *Le Joujou patriotisme*, sous la dir. de Jean-Pierre RIOUX, Hollande, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1967.

DE MEURVILLE Louis, *La Cité future*, Paris, Plon-Nourrit, 1910.

DUBOSC DE PESQUIDOUX Jean Clément Léonce, *Art au dix-neuvième siècle. L'Art dans les deux mondes. Peinture et sculpture (1878)*, Paris, Plon et cie, 1881.

DUBOSC DE PESQUIDOUX Jean Clément Léonce, *La République et l'avenir*, Paris, Librairie Victor Palmé, 1886.

DURET Théodore, *Les Peintres impressionnistes*, Paris, H. Heymann et J. Perois, 1878.

DUVAL Clément, *Moi, Clément Duval, bagnard et anarchiste (sic)*, Paris, Les Editions ouvrières, 1991.

FOURNEL Victor, *Paris et ses ruines en mai 1871*, Paris, H. Charpentier, 1872.

GEFFROY Gustave, *Notre temps : Scène d'histoire*, t. I, Paris, Société française d'imprimerie, 1908.

GUINAUDEAU Benjamin, *L'Abbé Paul Allain*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, 1897.

JEAN Théodore, *Les Croix et les glaives*, Paris, Flammarion, 1898.

LASSERRE DE MONZIE Henri, *Le Comte Dubosc de Pesquidoux, étude et souvenirs personnels*, Paris, Typographie Plon-Nourrit et cie, 1900.

- LAVERGNE A., « Le Comte Dubosc de Pesquidoux », *Revue de Gascogne*, 1900, p. 235–240.
- LOMBARD Jean, *Adel, la révolte future, poème*, Paris, Léon Vanier, 1888.
- NOULENS Joseph, « Beaux-Arts : Collection de M. L. Dubosc de Pesquidoux », *Revue d'Aquitaine* 7, 1862, p. 522–524.
- TÖPFFER Rodolphe, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*, Paris, École nationale des Beaux-Arts, 1858.
- TOUDOUZE Gustave, *Albert Wolff : histoire d'un chroniqueur parisien*, Paris, V. Havard, 1883.

Études consacrées à la presse

- BELLANGER Claude, *Histoire générale de la presse française, de 1815 à 1871*, sous la dir. de Jacques GODECHAT, Pierre GUIRAL et Fernand TERROU, t. II, Paris, Presses universitaires de France, 1969.
- BELLANGER Claude, *Histoire générale de la presse française, de 1871 à 1940*, sous la dir. de Jacques GODECHAT, Pierre GUIRAL et Fernand TERROU, t. III, Paris, Presses universitaires de France, 1972.
- DESCHAMPS H.-Th., « La Presse comme document d'histoire de l'opinion : un cas d'application », *Annales du XXXVI^e congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Gand, Oudenaarde, Sanderus, 1956.
- GOSSELIN Gérard, MAREC Yannick et THOMAS Martine (dir.), *Le Dessin de presse à l'époque impressionniste 1863-1908 de Daumier à Toulouse-Lautrec*, cat. exp., Saint-Étienne-du-Rouvray, Institut national des sciences appliquées, 5 juin-30 septembre 2010, Saint-Étienne-du-Rouvray, Ville de Saint-Étienne-du-Rouvray, 2010.
- KALIFA Dominique, REGNIER Philippe, THERENTY Marie-Eve et VAILLANT Alain (dir.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.
- LAMBERT Frédéric (dir.), *Figures de l'anonymat : Médias et société*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- SAPIRO Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain : Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- THERENTY Marie-Eve et VAILLANT Alain, *1836 : L'An I de l'ère médiatique : Analyse littéraire et historique de La Presse de Emile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001.

Études consacrées à la critique de l'art

- BOUILLON Jean-Paul, « La critique d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle : nouvel aperçu des problèmes », *Quarante-huit/Quatorze*, 5, 1993, p. 32–43.

- DUBREUIL-BLONDIN Nicole, « Les Métaphores de la critique d'art : le « sale » et le « malade » à l'époque de l'impressionnisme », *La critique d'art en France 1850-1900*, Clermont-Ferrand, Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989, p. 105–121.
- HAMILTON George Heard, *Manet and his critics*, New Haven, Yale University Press, 1954.
- HASKELL Francis, *De l'art et du goût, jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989, [New Haven, Yale University, 1987].
- La Critique d'art en France : 1850-1900*, Saint-Etienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989.
- LETHEVE Jacques, *Les impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959.
- LOBSTEIN Dominique, *Éloges et critiques de l'impressionnisme*, Paris, Éditions Artlys, 2012.
- MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, « Autopsie d'un décès. La critique dans la presse quotidienne de 1836 à 1891 », *Romantisme Revue du Dix-neuvième siècle*, 121, 2003, p. 9–22.
- ORWICZ Michel, « Confrontations et clivages dans les discours critiques du Salon, 1885-1889 », *La critique d'art en France 1850-1900*, Clermont-Ferrand, Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989, p. 177–192.
- RIOUT Denys, *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989.
- SCHVALBERG Claude (dir.), *Dictionnaire de la critique d'art à Paris 1890-1969*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- VAN NUIJ Laurence, *La Critique littéraire communiste en Belgique : Le Drapeau Rouge et De Rode Vaan (1944-1956)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012.

Études monographiques des critiques

- BELLET Roger, *Jules Vallès, journalisme et révolution*, Tusson, Du Lérot ED., 1987.
- BEUCHAT Charles, *Édouard Rod et le cosmopolitisme*, Paris, Honoré Champion, 1930.
- DEMEULENAERE-DOUYÈRE Christiane, *Séverine & Vallès*, Paris, Payot, 2003.
- DISEGNI Silvia, « Paul Alexis Trublot : du vrai et du faux dans le Naturalisme », *Romantisme*, 116, 2002, p. 85–96.
- GIANINAZZI Willy, « Régionalisme, dreyfusisme et nationalisme. Lettres d'Émile Durkheim et de Georges Sorel au poète Joachim Gasquet (1899-1911) », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 26, 2008, p. 143–162, URL : www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2008-1-page-143.htm. (visité le 09/09/2015).
- GOLIARD Viviane, *Jules-Antoine Castagnary, 1830-1888, un critique d'art républicain [thèse de doctorat Université Paris III]*, Paris, V. Goliard, 1992.
- La Dame aux éventails : Nina de Callias, modèle de Manet*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 17 avril - 16 juillet 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

- PLAUD-DILHUIT Patricia, *Gustave Geffroy critique d'art [thèse de doctorat Université Lille 3]*, Lille, Lille 3 ANRT, 1988.
- PONCELET Yves, « Pierre L'Ermitte. Une figure de prêtre journaliste », *Cent ans d'histoire de « La Croix »*, Paris, Editions du Centurion, 1988.
- PONCELET Yves, *Pierre L'Ermitte (1863-1959) : Prêtre, journaliste à « La Croix » et romancier*, Paris, Les Editions du cerf, 2011.
- SALVAT Joseph, *Auguste Fourès, sa vie et son oeuvre*, Castelnaudary, Société d'Édition Occitane, 1927.
- SANCHEZ Nelly, « Camille Delaville (1838-1888), une journaliste féministe ? », *Genre & Histoire [en ligne]*, 7, 2010, URL : <http://genrehistoire.revues.org/index1078.html> (visité le 21/10/2011).
- TILLIER Bertrand, « Cézanne et le provençalisme de Joachim Gasquet », *Histoire littéraires XII.*, 47, 2011, p. 39–60.
- TREMBLAY Napoléon, *La critique littéraire d'Edmond Scherer, étude complétée par des articles et des notes inédits*, s. l., 1932.

Sources imprimées

Journal des débats politiques et littéraires

- M. [ANDRÉ MICHEL], « Promenades aux Salons », *Journal des débats politiques et littéraires*, 29 mai 1904, p. 1.
- MICHEL André, « Promenades aux Salons », *Journal des débats politiques et littéraires*, 2 mai 1903, p. 1.
- MICHEL André, « Promenades aux Salons », *Journal des débats politiques et littéraires*, 9 juin 1903, p. 1.
- MICHEL André, « Causerie artistique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 20 octobre 1903, p. 1.
- MICHEL André, « Le Tour du Salon », *Journal des débats politiques et littéraires*, 16 avril 1904, p. 2–3.
- MICHEL André, « Promenades aux Salons », *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 juin 1905, p. 1.
- MICHEL André, « Promenades aux Salons », *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 juin 1905, p. 1.
- SARRADIN Edouard, « Expositions », *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 mars 1903, p. 3.
- SARRADIN Edouard, « Expositions », *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 avril 1903, p. 2.
- SARRADIN Edouard, « Choses d'art : Paul Gauguin au Salon d'automne et à la galerie Vollard », *Journal des débats politiques et littéraires*, 13 novembre 1903, p. 3.

SARRADIN Edouard, « Notes d'art : Le Salon des Indépendants », *Journal des débats politiques et littéraires*, 27 février 1904, p. 3.

SARRADIN Edouard, « Notes d'art », *Journal des débats politiques et littéraires*, 29 décembre 1904, p. 3.

SARRADIN Edouard, « Le Salon des Indépendants », *Journal des débats politiques et littéraires*, 26 mars 1905, p. 3.

SARRADIN Edouard, « Le Tour du Salon d'Automne », *Journal des débats politiques et littéraires*, 17 octobre 1905, p. 3.

La Civilisation

MONT. Elie de, « Cinquième exposition des impressionnistes, 10, rue des Pyramides », *La Civilisation*, 20 avril 1880, p. 2.

MONT. Elie de, « L'Exposition du boulevard des Capucines », *La Civilisation*, 21 avril 1881, p. 2.

La Cocarde

ANONYME, « La Guerre des peintres », *La Cocarde*, 10 janvier 1890, p. 2-3.

CASTELIN André, « Germanisation », *La Cocarde*, 19 février 1891, p. 1.

CASTELIN André, « Emissaire de Guillaume II », *La Cocarde*, 20 février 1891, p. 1.

CASTELIN André, « Les Petits pantalons rouges », *La Cocarde*, 22 février 1891, p. 1.

CASTELIN André, « Le Drapeau », *La Cocarde*, 24 février 1891, p. 1.

CASTELIN André, « Le Salon des capitulars », *La Cocarde*, 26 février 1891, p. 1.

CASTELIN André, « Justice rendue », *La Cocarde*, 27 février 1891, p. 1.

TERRAIL-MERMEIX G., « Paris au devoir ! », *La Cocarde*, 22 septembre 1889, p. 1.

TERRAIL-MERMEIX G., « Les Musiciens et les peintres », *La Cocarde*, 13 janvier 1890, p. 1.

La Croix

ANONYME, « Gazette : Mentalité d'anarchiste », *La Croix*, 3 août 1904, p. 1.

ANONYME, « Gazette : Vandalisme et grossièreté », *La Croix*, 20 août 1904, p. 1.

DIÉGO, « La Mer au Salon », *La Croix*, 17 mai 1903, p. 3.

DIÉGO, « Ce qu'on entend au Salon », *La Croix*, 3 mai 1905, p. 1-2.

E. A., « Les Artistes Indépendants », *La Croix*, 26 mars 1905, p. 3.

E. A., « Le Salon d'automne », *La Croix*, 19 octobre 1905, p. 2.

P. L'ERMITE, « Salon d'Automne », *La Croix*, 16 octobre 1904, p. 2.

PIERRE L'ERMITE, « Le Pape ! », *La Croix*, 29 mai 1904, p. 1.

La France

ANONYME [MARIUS VACHON], « Carnet de la journée », *La France*, 4 avril 1876, p. 2.

ANONYME [MARIUS VACHON], « Carnet de la journée : l'Exposition des impressionnistes », *La France*, 7 avril 1877, p. 2.

VACHON Marius, « L'Exposition des "indépendants" », *La France*, 14 avril 1879, p. 2.

VACHON Marius, « Les Artistes indépendants », *La France*, 3 avril 1880, p. 2.

La France Nouvelle

COMTESSE LOUISE, « Lettres familières sur l'art : Salon de 1881 », *La France Nouvelle*, 1^{er} mai 1881, p. 2–3.

La Gazette de France

ANONYME, « Paris, 4 juin », *La Gazette de France*, 5 juin 1875, p. 1.

ANONYME, « Chronique », *La Gazette de France*, 17 avril 1876, p. 3.

ANONYME, « Paris, 18 juin », *La Gazette de France*, 19 juin 1877, p. 1.

ANONYME, « Paris, 19 mars », *La Gazette de France*, 20 mars 1882, p. 1.

BOUBÉE Simon, « La Nouvelle direction des Beaux-Arts », *La Gazette de France*, 2 janvier 1874, p. 2.

BOUBÉE Simon, « Leur université », *La Gazette de France*, 21 juillet 1875, p. 2.

BOUBÉE Simon, « Beaux-arts : exposition des impressionnistes, chez Durand-Ruel », *La Gazette de France*, 5 avril 1876, p. 2.

BOUBÉE Simon, « Le Salon de 1881 », *La Gazette de France*, 23 juin 1881, p. 1.

BOURGEOIS J., « Paris, 7 octobre », *La Gazette de France*, 8 octobre 1876, p. 1.

ESBE, « Lettres sur le Salon », *La Gazette de France*, 4 mai 1875, p. 1–2.

ESBE, « Lettres sur le Salon », *La Gazette de France*, 31 mai 1875, p. 1.

ESBE, « Lettres sur le Salon », *La Gazette de France*, 5 juin 1875, p. 1.

FOURNEL Victor, « Variétés : Le Roman naturaliste et communard », *La Gazette de France*, 17 juin 1879, p. 3.

MEURVILLE, « Exposition des indépendants », *La Gazette de France*, 21 mars 1882, p. 2.

MEURVILLE, « Le Salon : Bouguereau et les impressionnistes », *La Gazette de France*, 5 mai 1882, p. 1–2.

MEURVILLE, « Le Salon », *La Gazette de France*, 11 mai 1882, p. 1–2.

S. B., « Salon de 1876 : Avant-propos », *La Gazette de France*, 3 mai 1876, p. 1.

S. B., « Salon de 1876 : Paysage », *La Gazette de France*, 22 mai 1876, p. 1–2.

S. B., « Salon de 1877 : Premier coup d'œil », *La Gazette de France*, 3 mai 1877, p. 1.

S. B., « Salon de 1877 : Paysages », *La Gazette de France*, 4 juin 1877, p. 1.

S. B., « Salon de 1877 : Portraits », *La Gazette de France*, 14 juin 1877, p. 1.

S. B., « Salon de 1877 », *La Gazette de France*, 25 juin 1877, p. 1.

S. B., « Salon de 1879 », *La Gazette de France*, 13 mai 1879, p. 1–2.

S. B., « Salon de 1879 III », *La Gazette de France*, 22 mai 1879, p. 1–2.

S. B., « Salon de 1879 V », *La Gazette de France*, 30 juin 1879, p. 1–2.

S. B., « L'Art officiel sous la République : Groupes antipathiques », *La Gazette de France*, 19 mai 1880, p. 1-2.

La Justice

ALEXANDRE Arsène, « Tous les nommés Luce », *La Justice*, 16 juillet 1894, p. 2.

ANONYME, « Mort d'Edouard Manet », *La Justice*, 2 mai 1883, p. 1.

ANONYME, « Le Salon des artistes indépendants », *La Justice*, 17 mars 1892, p. 3.

ANONYME, « M. Dupuy et l'Art », *La Justice*, 6 septembre 1894, p. 1.

ANONYME, « L'Atelier Gustave Moreau », *La Justice*, 14 janvier 1898, p. 1.

ANONYME, « Aux Indépendants », *La Justice*, 11 mai 1901, p. 2.

CLEMENCEAU G., « Le Président », *La Justice*, 29 juin 1894, p. 1.

DEGOUY Paul, « Une visite », *La Justice*, 23 février 1891, p. 1.

DEGOUY Paul, « L'Encyclique », *La Justice*, 21 février 1892, p. 1.

DEGOUY Paul, « La Chambre », *La Justice*, 24 novembre 1894, p. 1-2.

DEGOUY Paul, « La Chambre », *La Justice*, 20 décembre 1894, p. 2.

G., « Lettres et arts », *La Justice*, 10 décembre 1884, p. 3.

G. G. [GUSTAVE GEFFROY], « L'Exposition des artistes indépendants », *La Justice*, 4 avril 1881, p. 3.

G. G. [GUSTAVE GEFFROY], « Courrier artistique : Paul Gauguin », *La Justice*, 12 novembre 1893, p. 2.

G. G. [GUSTAVE GEFFROY], « Courrier artistique : Galerie Durand-Ruel », *La Justice*, 29 novembre 1893, p. 2.

GEFFROY Gustave, « L'Exposition des artistes indépendants », *La Justice*, 19 avril 1881, p. 3.

GEFFROY Gustave, « Chronique : Edouard Manet », *La Justice*, 3 mai 1883, p. 1-2.

GEFFROY Gustave, « Chronique : A. Sisley », *La Justice*, 23 juin 1883, p. 1.

GEFFROY Gustave, « Salon de 1884 », *La Justice*, 29 mai 1884, p. 1-2.

GEFFROY Gustave, « Salon de 1884 », *La Justice*, 17 juin 1884, p. 1-2.

GEFFROY Gustave, « Salon de 1884 », *La Justice*, 18 juin 1884, p. 1-2.

GEFFROY Gustave, « Salon de 1884 », *La Justice*, 28 juin 1884, p. 1-2.

GEFFROY Gustave, « Lettres et arts : Exposition de la Société des artistes indépendants », *La Justice*, 17 décembre 1884, p. 3.

GEFFROY Gustave, « Salon de 1885 (cinquième article) : Les Médailleurs », *La Justice*, 5 juin 1885, p. 1-2.

GEFFROY Gustave, « Salon de 1886 : VII. Hors du Salon : Les Impressionnistes », *La Justice*, 26 mai 1886, p. 1-2.

GEFFROY Gustave, « Salon de 1886 XV : Batailles, archéologie, nudités, vie moderne (suite) », *La Justice*, 25 juin 1886, p. 1-2.

GEFFROY Gustave, « Chronique : Artistes indépendants », *La Justice*, 21 août 1886, p. 1-2.

- GEFFROY Gustave, « Chronique : Le Salon des indépendants », *La Justice*, 15 avril 1887, p. 1–2.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1887 : Promenade annuelle », *La Justice*, 1^{er} mai 1887, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1887 : Les Dirigeants », *La Justice*, 7 mai 1887, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique : Hors du Salon », *La Justice*, 14 mai 1887, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1887 : Hors du Salon – Auguste Rodin », *La Justice*, 19 mai 1887, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1887 : Hors du Salon – Auguste Rodin », *La Justice*, 20 mai 1887, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1887 : Hors du Salon – Claude Monet », *La Justice*, 25 mai 1887, p. 1–2.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1887 : Hors du Salon – Claude Monet », *La Justice*, 2 juin 1887, p. 1–2.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1887 : Le Faux moderne », *La Justice*, 5 juin 1887, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1887 : Hors du Salon – Rue de Sèze et rue Laffitte », *La Justice*, 13 juin 1887, p. 1–2.
- GEFFROY Gustave, « Chronique : Puvis de Chavannes », *La Justice*, 14 décembre 1887, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique : Deux expositions », *La Justice*, 15 janvier 1888, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique : Les Indépendants », *La Justice*, 8 avril 1888, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique : Pointillé – Cloisonisme », *La Justice*, 11 avril 1888, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1888 : Les Grandes machines », *La Justice*, 6 mai 1888, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1888 : Médaille d'honneur », *La Justice*, 6 juin 1888, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1888 : Quelques portraits », *La Justice*, 12 juin 1888, p. 2–3.
- GEFFROY Gustave, « Chronique : Dix tableaux de Monet », *La Justice*, 17 juin 1888, p. 1–2.
- GEFFROY Gustave, « Chronique : Les Trente-trois », *La Justice*, 11 janvier 1889, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique : Peintres-Graveurs », *La Justice*, 8 février 1889, p. 1–2.
- GEFFROY Gustave, « Chronique : Peintres-Graveurs », *La Justice*, 10 février 1889, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique : Paysages et figures », *La Justice*, 28 février 1889, p. 1–2.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1889 : La Peinture moderne », *La Justice*, 3 mai 1889, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1889 : Intimités », *La Justice*, 10 mai 1889, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique : L'Exposition Monet-Rodin », *La Justice*, 21 juin 1889, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique : Olympia au Louvre », *La Justice*, 28 janvier 1890, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique : Camille Pissarro », *La Justice*, 25 février 1890, p. 1–2.
- GEFFROY Gustave, « Chronique : Olympia », *La Justice*, 18 mars 1890, p. 1–2.

- GEFFROY Gustave, « Chronique : Expositions », *La Justice*, 4 avril 1890, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique : Illusions et recherches d'art », *La Justice*, 22 avril 1890, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1890 : Aux Champs-Élysées », *La Justice*, 30 avril 1890, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1890 : Aux Champs-Élysées », *La Justice*, 7 mai 1890, p. 1–2.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1890 : Aux Champs-Élysées », *La Justice*, 11 mai 1890, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1890 : Au Champ de Mars », *La Justice*, 14 mai 1890, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1890 : Au Champ de Mars », *La Justice*, 3 juin 1890, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1890 : Aux Champs Élysées », *La Justice*, 13 juin 1890, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1890 : Au Champ de Mars », *La Justice*, 17 juin 1890, p. 1–2.
- GEFFROY Gustave, « Paul Gauguin », *La Justice*, 22 février 1891, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Les Indépendants », *La Justice*, 10 avril 1891, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Les Meules de Claude Monet », *La Justice*, 6 mai 1891, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1891 : Au Champ de Mars », *La Justice*, 14 mai 1891, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1891 : Au Champ de Mars », *La Justice*, 8 juillet 1891, p. 1–2.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : L'Exposition de Camille Pissarro », *La Justice*, 2 février 1892, p. 2.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Petits Salons », *La Justice*, 5 février 1892, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : les Peupliers », *La Justice*, 2 mars 1892, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : La Rose†Croix », *La Justice*, 11 mars 1892, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Les Indépendants », *La Justice*, 29 mars 1892, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1892 : Le Champ-de-Mars », *La Justice*, 6 mai 1892, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1892 : Le Champ-de-Mars », *La Justice*, 10 mai 1892, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1892 : Le Champ-de-Mars », *La Justice*, 17 mai 1892, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Berthe Morisot », *La Justice*, 24 mai 1892, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Renoir », *La Justice*, 27 mai 1892, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1892 : Le Champ-de-Mars », *La Justice*, 17 juin 1892, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Quatre voix à Claude Monet », *La Justice*, 8 novembre 1892, p. 1.

- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Paysages de Degas », *La Justice*, 15 novembre 1892, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Chez Le Barc de Boutteville », *La Justice*, 29 novembre 1892, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Chez Le Barc de Boutteville », *La Justice*, 30 novembre 1892, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Articles de Paris », *La Justice*, 3 janvier 1893, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Toulouse-Lautrec », *La Justice*, 15 février 1893, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Trois expositions », *La Justice*, 17 mars 1893, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Impressionnistes et symbolistes », *La Justice*, 22 mars 1893, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Symbolisme », *La Justice*, 25 mars 1893, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Chronique artistique : Le Salon de la Rose†Croix », *La Justice*, 29 mars 1893, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1893 aux Champs-Élysées : La Peinture », *La Justice*, 29 avril 1893, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1893 au Champ-de-Mars », *La Justice*, 30 mai 1893, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1893 au Champ-de-Mars », *La Justice*, 31 mai 1893, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Notre temps : Un peu de peinture », *La Justice*, 1^{er} avril 1894, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « La Vie artistique », *La Justice*, 11 mai 1894, p. 1–2.
- GEFFROY Gustave, « Notre temps : De Tokio [sic] à Toulouse », *La Justice*, 21 mai 1894, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Notre temps : La Vente Tanguy », *La Justice*, 1^{er} juin 1894, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Notre temps : Gustave Caillebotte », *La Justice*, 13 juin 1894, p. 1.
- GEFFROY Gustave, « Notre temps : Berthe Morisot », *La Justice*, 6 mars 1895, p. 1.
- GUINAUDEAU B., « La Réaction idéaliste », *La Justice*, 21 mars 1892, p. 1–2.
- GUINAUDEAU B., « La Réaction idéaliste : Le Sâr Péladan », *La Justice*, 22 mars 1892, p. 1.
- GUINAUDEAU B., « La Réaction idéaliste », *La Justice*, 29 mars 1892, p. 1–2.
- GUINAUDEAU B., « La Réaction idéaliste », *La Justice*, 31 mars 1892, p. 2.
- GUINAUDEAU B., « La Réaction idéaliste », *La Justice*, 2 avril 1892, p. 1–2.
- GUINAUDEAU B., « La Réaction idéaliste », *La Justice*, 25 avril 1892, p. 2.
- GUINAUDEAU B., « La Réaction idéaliste », *La Justice*, 28 avril 1892, p. 2.
- GUINAUDEAU B., « La réaction idéaliste », *La Justice*, 30 avril 1892, p. 1–2.
- GUINAUDEAU B., « La Réaction idéaliste », *La Justice*, 30 mai 1892, p. 2.
- GUINAUDEAU B., « La réaction idéaliste », *La Justice*, 31 mai 1892, p. 2.
- GUINAUDEAU B., « Deux expositions », *La Justice*, 3 décembre 1892, p. 2.

- GUINAUDEAU B., « Gustave Geffroy : La Vie artistique », *La Justice*, 26 décembre 1892, p. 2.
- GUINAUDEAU B., « A Paris et ailleurs : Deux Salons », *La Justice*, 9 avril 1894, p. 1–2.
- GUINAUDEAU B., « Le Salon au Champ-de-Mars », *La Justice*, 25 avril 1894, p. 1–2.
- GUINAUDEAU B., « A Paris et ailleurs : Prométhée », *La Justice*, 5 mai 1894, p. 1–2.
- GUINAUDEAU B., « A Paris et ailleurs : Félix Fénéon », *La Justice*, 6 mai 1894, p. 1–2.
- GUINAUDEAU B., « A Paris et ailleurs : Les Indépendants », *La Justice*, 14 avril 1895, p. 1.
- GUINAUDEAU B., « Le Salon au Champ-de-Mars », *La Justice*, 25 avril 1895, p. 1.
- L. R., « Le Salon des refusés », *La Justice*, 24 avril 1891, p. 2.
- LA JUSTICE, « Vive la République! », *La Justice*, 21 août 1893, p. 1.
- LOUIS Désiré, « A Paris et ailleurs : Maximilien Luce », *La Justice*, 7 décembre 1894, p. 1.
- LOUIS Désiré, « A Paris et ailleurs : Signac, Cross et Petitjean », *La Justice*, 23 décembre 1894, p. 1.
- LOUIS Désiré, « A Paris et ailleurs : Théo van Rysselberghe », *La Justice*, 13 janvier 1895, p. 1.
- LOUIS Désiré, « A Paris et ailleurs : Ignacio Zuloaga », *La Justice*, 10 avril 1895, p. 1.
- LOUIS Désiré, « Impressionnistes et symbolistes », *La Justice*, 7 mai 1895, p. 1.
- LOUIS Désiré, « Notes d'Art : A la galerie Laffitte », *La Justice*, 21 mai 1895, p. 1.
- LOUIS Désiré, « Notes d'Art », *La Justice*, 29 février 1896, p. 1.
- LOUIS Désiré, « Notes d'Art », *La Justice*, 22 décembre 1896, p. 1.
- LOUIS Désiré, « Notes d'Art : Les Indépendants », *La Justice*, 12 avril 1897, p. 1.
- MILLOT Léon, « Libres propos : La Collection Caillebotte », *La Justice*, 13 janvier 1895, p. 1.
- PELLETAN Camille, « Obligation, laïcité », *La Justice*, 25 juin 1881, p. 1.
- PELLETAN Camille, « Le Cabinet », *La Justice*, 16 novembre 1881, p. 1.
- PELLETAN Camille, « La Mort de Gambetta », *La Justice*, 3 janvier 1882, p. 1.
- PELLETAN Camille, « La Chute de M. Gambetta », *La Justice*, 28 janvier 1882, p. 1.
- PELLETAN Camille, « Le Ministère », *La Justice*, 1^{er} février 1882, p. 1.
- PELLETAN Camille, « La Mort d'un principe », *La Justice*, 26 août 1883, p. 1.
- PELLETAN Camille, « Projet sur les princes », *La Justice*, 28 mai 1886, p. 1.
- PELLETAN Camille, « L'Affaire Pagny », *La Justice*, 22 avril 1887, p. 1.
- PELLETAN Camille, « L'Élection présidentielle », *La Justice*, 3 décembre 1887, p. 1.
- PELLETAN Camille, « L'Élection présidentielle », *La Justice*, 4 décembre 1887, p. 1.
- PELLETAN Camille, « L'Élection », *La Justice*, 28 janvier 1889, p. 1.
- PELLETAN Camille, « Le Vote », *La Justice*, 15 février 1889, p. 1.
- PELLETAN Camille, « A Bruxelles! », *La Justice*, 4 avril 1889, p. 1.
- PELLETAN Camille, « Les Elections », *La Justice*, 24 septembre 1889, p. 1.
- PELLETAN Camille, « Le Vote », *La Justice*, 8 octobre 1889, p. 1.
- PELLETAN Camille, « Le Cabinet », *La Justice*, 18 mars 1890, p. 1.
- PELLETAN Camille, « Une adhésion », *La Justice*, 14 novembre 1890, p. 1.

- PELLETAN Camille, « Patriotisme », *La Justice*, 25 février 1891, p. 1.
- PELLETAN Camille, « Un malheur », *La Justice*, 3 mai 1891, p. 1.
- PELLETAN Camille, « Toujours la crise », *La Justice*, 20 février 1892, p. 1.
- PELLETAN Camille, « L'Enquête sur le Panama », *La Justice*, 22 novembre 1892, p. 1.
- PELLETAN Camille, « La Crise », *La Justice*, 29 novembre 1892, p. 1.
- PELLETAN Camille, « La Fermeture de la Bourse du Travail », *La Justice*, 7 juillet 1893, p. 1.
- PELLETAN Camille, « Le Scrutin du 3 septembre », *La Justice*, 4 septembre 1893, p. 1.
- RAIGA Eugène, « Le Discours de M. Millerand », *La Justice*, 2 juin 1896, p. 1.
- RAIGA Eugène, « Le Congrès de Londres », *La Justice*, 1^{er} août 1896, p. 1.
- ROUANET H., « Appel aux électeurs », *La Justice*, 19 août 1893, p. 1.
- UN FLÂNEUR, « A Paris et ailleurs : Les Artistes indépendants », *La Justice*, 22 mars 1888, p. 2.

La Lanterne

- ANONYME, « Echos », *La Lanterne*, 3 mai 1877, p. 3.
- ANONYME, « L'Eglise et l'école », *La Lanterne*, 17 mars 1882, p. 1.
- ANONYME, « Les Syndicats professionnels », *La Lanterne*, 24 février 1884, p. 1.
- ANONYME, « Une provocation au pays : Le général Boulanger mis hors l'armée », *La Lanterne*, 29 mars 1888, p. 1.
- ANONYME, « Le Salon de 1888 », *La Lanterne*, 1^{er} mai 1888, p. 3–4.
- ANONYME, « Les Artistes », *La Lanterne*, 2 janvier 1890, p. 1–2.
- ANONYME, « Les Indépendants », *La Lanterne*, 21 mars 1890, p. 2.
- ANONYME, « Les Beaux-Arts », *La Lanterne*, 1^{er} avril 1890, p. 2.
- ANONYME, « Art et patriotisme », *La Lanterne*, 24 février 1891, p. 1.
- ANONYME, « La Rose-Croix chez Durand Ruel », *La Lanterne*, 11 mars 1892, p. 2.
- ANONYME, « Ravachol », *La Lanterne*, 1^{er} avril 1892, p. 1.
- ANONYME, « Les Beaux-Arts : Trois expositions », *La Lanterne*, 2 avril 1892, p. 2.
- HEULHARD Arthur, « Ce pauvre Sigismond ! », *La Lanterne*, 16 septembre 1888, p. 3–4.
- MARET Henry, « La Séance », *La Lanterne*, 6 mai 1877, p. 1.
- PUISSANT G., « Le Salon : 3e article », *La Lanterne*, 15 mai 1877, p. 2–3.

La Liberté

- ANONYME, « Nos informations : L'Ecole de Batignolles », *La Liberté*, 3 avril 1876, p. 2.
- X., « Les Artistes indépendants », *La Liberté*, 18 mai 1886, p. 1–2.

La Libre parole

- DRUMONT Edouard, « Ecrivains et Artistes », *La Libre parole*, 19 avril 1897, p. 1.
- DRUMONT Edouard, « L'Acquittement », *La Libre parole*, 12 janvier 1898, p. 1.

- DRUMONT Edouard, « Après le verdict », *La Libre parole*, 24 février 1898, p. 1.
- G. M. [GASTON MÉRY], « Au jour le jour : L'Impressionnisme au Luxembourg », *La Libre parole*, 10 mars 1897, p. 2.
- G. M. [GASTON MÉRY], « Au jour le jour : Le Salon des Indépendants », *La Libre parole*, 3 avril 1897, p. 1.
- MÉRY Gaston, « Le Salon de la Rose†Croix », *La Libre parole*, 4 mars 1897, p. 2.
- MÉRY Gaston, « Le Salon du Champ de Mars », *La Libre parole*, 23 avril 1897, p. 1–2.
- MÉRY Gaston, « Au jour le jour : Les Indépendants », *La Libre parole*, 20 avril 1898, p. 1.
- MÉRY Gaston, « Au jour le jour : Entre artistes », *La Libre parole*, 22 avril 1898, p. 1.
- MÉRY Gaston, « Rodin et les intellectuels », *La Libre parole*, 3 mai 1898, p. 1.
- PAPILLAUD Ad., « Après la bataille », *La Libre parole*, 10 mai 1898, p. 1.
- PASSAVANT, « Echos », *La Libre parole*, 13 octobre 1897, p. 3.

La Patrie

- A. L. T., « Chronique », *La Patrie*, 21 avril 1874, p. 2.
- DE THEMINES M., « Causerie : Beaux-Arts : Les Artistes indépendants », *La Patrie*, 7 avril 1880, p. 2.

La Petite Presse

- ROBERT Henry, « Chronique parisienne : Le Salon des impressionnistes », *La Petite Presse*, 5 mars 1882, p. 1.

La Petite république française

- ANONYME, « Exposition des impressionnistes : 6, rue Le Peletier ; 6 », *La Petite république française*, 10 avril 1877, p. 2.
- ANONYME, « Exposition de peintures par un groupe d'artistes dissidents », *La Petite république française*, 13 avril 1879, p. 2–3.

La Petite République socialiste

- GÉRAULT-RICHARD, « Le Rempart de la République », *La Petite République socialiste*, 29 avril 1902, p. 1.
- G.-R. [GÉRAULT-RICHARD], « Le Coup de grâce », *La Petite République socialiste*, 12 mai 1902, p. 1.
- H. P. [HENRI PELLIER], « Echos du Jour : Les Lettres et les arts », *La Petite République socialiste*, 3 mars 1902, p. 1.
- MITRON Jean, « Echos du Jour : Les Lettres et les arts », *La Petite République socialiste*, 4 avril 1902, p. 1.
- MITRON Jean, « Echos du Jour : Les Lettres et les arts », *La Petite République socialiste*, 16 avril 1902, p. 1.

PELLIER Henri, « Les Petits Salons : Société des Artistes indépendants – Fâcheuses exagérations – La note d'art – Lumière et vie », *La Petite République socialiste*, 31 mars 1903, p. 2.

PELLIER Henri, « Petits Salons : Maximilien Luce », *La Petite République socialiste*, 26 mars 1904, p. 3.

La Presse

CARDON Emile, « Avant le Salon », *La Presse*, 28 avril 1874, p. 3.

CARDON Emile, « Avant le Salon : l'exposition des révoltés », *La Presse*, 29 avril 1874, p. 2–3.

DELAVILLE Camille, « Chronique parisienne : Débauche de peinture », *La Presse*, 2 avril 1880, p. 1.

E. R., « Les Impressionnistes », *La Presse*, 11 avril 1879, p. 2.

L. G., « Le Salon des impressionnistes », *La Presse*, 6 avril 1877, p. 2.

POTHEY Alex., « Chronique », *La Presse*, 31 mars 1876, p. 3.

La République française

ANONYME, « Le Salon de 1874 », *La République française*, 9 juin 1874, p. 3.

ANONYME, « Le Salon de 1874 », *La République française*, 20 juin 1874, p. 2–3.

ANONYME, « Paris, 1er février », *La République française*, 2 février 1875, p. 1.

ANONYME, « Salon de 1875 : La Peinture », *La République française*, 16 mai 1875, p. 3.

ANONYME, « Salon de 1875 : La Peinture », *La République française*, 23 mai 1875, p. 2.

ANONYME, « Paris, 28 janvier », *La République française*, 29 janvier 1876, p. 1.

ANONYME, « Chronique du jour », *La République française*, 20 février 1876, p. 2.

ANONYME, « Paris, 24 février », *La République française*, 25 février 1876, p. 1.

ANONYME, « Chronique du jour », *La République française*, 16 avril 1876, p. 2.

ANONYME, « Salon de 1876 : VI », *La République française*, 17 juin 1876, p. 3.

ANONYME, « Paris, 31 janvier », *La République française*, 1^{er} février 1879, p. 1.

ANONYME [PHILIPPE BURTY], « Chronique du jour », *La République française*, 16 avril 1874, p. 2.

ANONYME [PHILIPPE BURTY], « Exposition de la société anonyme des artistes », *La République française*, 25 avril 1874, p. 2.

ANONYME [PHILIPPE BURTY], « Chronique du jour », *La République française*, 1^{er} avril 1876, p. 3.

B. PH. [PHILIPPE BURTY], « L'Exposition des artistes indépendants », *La République française*, 16 avril 1879, p. 3.

BURTY Ph., « Salon de 1877 : La Sculpture I », *La République française*, 9 mai 1877, p. 3.

BURTY Ph., « Salon de 1877 : III Les portraits, les tableaux », *La République française*, 26 mai 1877, p. 3.

- BURTY Ph., « Salon de 1877 : Ve et dernier article », *La République française*, 5 juillet 1877, p. 3.
- BURTY Ph., « Le Salon de 1879 : III Les Portraits », *La République française*, 27 mai 1879, p. 3.
- BURTY Ph., « Le Salon de 1879 : VI Genre, paysage, fleurs, etc. », *La République française*, 2 juillet 1879, p. 3.
- BURTY Ph., « Exposition des oeuvres des artistes indépendants », *La République française*, 10 avril 1880, p. 2.
- BURTY Ph., « Les Aquarellistes, les indépendants et le cercle des arts libéraux », *La République française*, 8 mars 1882, p. 3.
- PH. B., « Salon de 1878 : II », *La République française*, 21 juin 1878, p. 2–3.
- PH. B., « Le Salon de 1879 : Avant-propos », *La République française*, 11 mai 1879, p. 3.
- PH. B. [PHILIPPE BURTY], « Exposition des impressionnistes », *La République française*, 25 avril 1877, p. 2–3.

La Révolte

- ANONYME, « Aux Artistes », *La Révolte*, 16 décembre 1893, p. 1–2.
- ANONYME, « Les Responsabilités », *La Révolte*, 24 décembre 1893, p. 1–2.
- [PAUL SIGNAC] Camarade impressionniste, « Variétés : Impressionnistes et révolutionnaires », *La Révolte*, 19 juin 1891, p. 3–4.

La Révolte supplément littéraire

- ALEXANDRE Arsène, « L'Art de Demain », *La Révolte supplément littéraire*, 24 juin 1892, p. 2–3.
- HAMON A., « Civilisation », *La Révolte supplément littéraire*, 14 juillet 1893, p. 2.
- JEAN Théodore, « Notes sur les Mystiques », *La Révolte supplément littéraire*, 29 septembre 1893, p. 3–4.
- KROPOTKINE P., « L'Appui mutuel chez les sauvages », *La Révolte supplément littéraire*, 17 mars 1893, p. 1–2.
- SANDOZ Pierre, « La Semaine artistique : Lettres et Beaux-Arts », *La Révolte supplément littéraire*, 31 décembre 1893, p. 4.

La Revue du monde catholique

- BERNARD Daniel, « Chronique parisienne », *La Revue du monde catholique*, 15 mai 1879, p. 450–451.

Le Bien public

- SEBILLOT Paul, « Exposition des impressionnistes », *Le Bien public*, 7 avril 1877, p. 2.

Le Constitutionnel

ENAUT Louis, « Mouvement artistique : l'Exposition des intransigeants dans la galerie de Durand-Ruelle [sic] », *Le Constitutionnel*, 10 avril 1876, p. 2.

TRIANON Henry, « Cinquième Exposition par un groupe d'artistes indépendants (10, rue des Pyramides.) », *Le Constitutionnel*, 8 avril 1880, p. 2–3.

TRIANON Henry, « Sixième Exposition de peinture par un groupe d'artistes : 35, boulevard des Capucines », *Le Constitutionnel*, 24 avril 1881, p. 2–3.

Le Courrier du soir

DE VILLARS [VILLARD] Nina, « Variétés : Exposition des artistes indépendants », *Le Courrier du soir*, 23 avril 1881, p. 2.

Le Cri du peuple

DEST Jacques, « Le Peuple au Salon », *Le Cri du peuple*, 25 mai 1888, p. 1.

DEST Jacques, « Le Peuple au Salon », *Le Cri du peuple*, 15 juin 1888, p. 1.

GUESDE Jules, « Bien Brait! », *Le Cri du peuple*, 17 mai 1886, p. 1.

LABRUYÈRE, « Les Impressionnistes », *Le Cri du peuple*, 17 mai 1886, p. 1–2.

LABRUYÈRE, « Les Impressionnistes », *Le Cri du peuple*, 28 mai 1886, p. 1–2.

TRUBLOT, « A Minuit : Petites nouvelles du théâtre et de la littérature : Pour les peintres », *Le Cri du peuple*, 28 mars 1884, p. 3.

TRUBLOT, « A Minuit : Petites nouvelles du théâtre et de la littérature », *Le Cri du peuple*, 3 mai 1884, p. 3.

TRUBLOT, « A Minuit : Petites nouvelles du théâtre et de la littérature : Les Indépendants », *Le Cri du peuple*, 17 mai 1884, p. 3.

TRUBLOT, « A Minuit : Petites nouvelles du théâtre et de la littérature : Edouard Manet », *Le Cri du peuple*, 7 janvier 1885, p. 3–4.

TRUBLOT, « A Minuit : Petites nouvelles du théâtre et de la littérature : Chez le père Lathuile », *Le Cri du peuple*, 8 janvier 1885, p. 3.

TRUBLOT, « A Minuit : Les Impressionnistes », *Le Cri du peuple*, 1^{er} mai 1885, p. 3.

TRUBLOT, « A Minuit : Mon vernissage », *Le Cri du peuple*, 2 mai 1886, p. 3.

TRUBLOT, « A Minuit », *Le Cri du peuple*, 11 mai 1886, p. 3.

TRUBLOT, « A minuit », *Le Cri du peuple*, 23 mai 1886, p. 3.

TRUBLOT, « A Minuit », *Le Cri du peuple*, 13 août 1886, p. 3.

TRUBLOT, « A Minuit : Les Artistes indépendants », *Le Cri du peuple*, 22 août 1886, p. 3.

TRUBLOT, « A minuit : Le Dessous des cartes », *Le Cri du peuple*, 17 janvier 1887, p. 3.

TRUBLOT, « A Minuit : Les XX », *Le Cri du peuple*, 9 février 1888, p. 3.

TRUBLOT, « A Minuit : IV^e Exposition des artistes indépendants », *Le Cri du peuple*, 29 mars 1888, p. 3.

- TRUBLOT, « A Minuit : Visite à la revue « Indépendante » », *Le Cri du peuple*, 14 avril 1888, p. 3.
- TRUBLOT, « A Minuit : Couloisses et « Salon » », *Le Cri du peuple*, 4 mai 1888, p. 3.
- TRUBLOT, « A Minuit », *Le Cri du peuple*, 26 mai 1888, p. 3.
- TRUBLOT, « A Minuit : Maximilien Luce », *Le Cri du peuple*, 31 juillet 1888, p. 3.
- [TRUBLOT] T., « A Minuit : Petites nouvelles du théâtre et de la littérature : Salon Indépendant », *Le Cri du peuple*, 15 octobre 1884, p. 3–4.
- VALLÈS Jules, « Le Salon I », *Le Cri du peuple*, 3 mai 1884, p. 1.
- VALLÈS Jules, « Les Artisses », *Le Cri du peuple*, 16 juin 1884, p. 1.

Le Drapeau

- ANONYME, « Les Obsèques de Zola », *Le Drapeau*, 11 octobre 1902, p. 2.

Le Figaro

- ALEXANDRE Arsène, « L'« Art nouveau » », *Le Figaro*, 28 décembre 1895, p. 1.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Exposition de P. Bonnard », *Le Figaro*, 6 janvier 1896, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Deux expositions », *Le Figaro*, 25 février 1896, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Les « Artistes de l'âme » », *Le Figaro*, 2 mars 1896, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : L'œuvre de Mme Berthe Morisot », *Le Figaro*, 6 mars 1896, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Les Petites expositions », *Le Figaro*, 19 mars 1896, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Divers paysagistes », *Le Figaro*, 27 mars 1896, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : L'Exposition des Indépendants », *Le Figaro*, 31 mars 1896, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Les Œuvres de Camille Pissarro », *Le Figaro*, 17 avril 1896, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « Le Figaro au Salon du Champ-de-Mars », *Le Figaro*, 24 avril 1896, p. 3–4.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Œuvres récentes de P.-A. Renoir », *Le Figaro*, 29 mai 1896, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Peintres-graveurs », *Le Figaro*, 25 juin 1896, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Exposition Alfred Sisley », *Le Figaro*, 7 février 1897, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « Roses fanées, Croix vermoulues », *Le Figaro*, 27 février 1897, p. 1.

- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Exposition de la Rose†Croix », *Le Figaro*, 8 mars 1897, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Les Indépendants », *Le Figaro*, 3 avril 1897, p. 4.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Les Peintres-Graveurs », *Le Figaro*, 16 avril 1897, p. 4.
- ALEXANDRE Arsène, « Le Figaro au Salon du Champ-de-Mars », *Le Figaro*, 23 avril 1897, p. 3–4.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Dessins de M. E. Degas », *Le Figaro*, 1^{er} avril 1898, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Les Indépendants et expositions diverses », *Le Figaro*, 24 avril 1898, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Paysages de M. Claude Monet – Vues de Paris de M. Pissarro », *Le Figaro*, 3 juin 1898, p. 4.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : La Mort de Félicien Rops », *Le Figaro*, 25 août 1898, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « L'Enterrement du symbolisme », *Le Figaro*, 11 octobre 1898, p. 1.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Expositions diverses », *Le Figaro*, 27 novembre 1898, p. 4.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Mort d'Alfred Sisley », *Le Figaro*, 30 janvier 1899, p. 4–5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : La Sélection des « Indépendants » », *Le Figaro*, 17 mars 1899, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Petits Salons », *Le Figaro*, 5 mai 1899, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « L'Art pour l'or », *Le Figaro*, 12 mai 1899, p. 1.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Dernier tour au Salon », *Le Figaro*, 11 juin 1899, p. 4.
- ALEXANDRE Arsène, « Deux exposition », *Le Figaro*, 17 octobre 1899, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : La « Société nouvelle » », *Le Figaro*, 12 mars 1900, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Petites expositions », *Le Figaro*, 3 avril 1900, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1900 », *Le Figaro*, 1^{er} mai 1900, p. 3–6.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : L'Exposition Rodin », *Le Figaro*, 4 juin 1900, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Exposition Claude Monet », *Le Figaro*, 23 novembre 1900, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Exposition Chamaillard », *Le Figaro*, 11 décembre 1900, p. 5.

- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Exposition Pissarro », *Le Figaro*, 17 janvier 1901, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Les Petits Salons », *Le Figaro*, 18 mars 1901, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Petites expositions », *Le Figaro*, 16 avril 1901, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « Les Salons de 1901 », *Le Figaro*, 21 avril 1901, p. 3-4.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Les Indépendants », *Le Figaro*, 2 mai 1901, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Exposition diverses », *Le Figaro*, 6 mai 1901, p. 4-5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Les Petites expositions », *Le Figaro*, 4 juin 1901, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Petites expositions », *Le Figaro*, 26 juin 1901, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Les Petites expositions », *Le Figaro*, 28 novembre 1901, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Petites expositions », *Le Figaro*, 25 décembre 1901, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Expositions diverses », *Le Figaro*, 8 février 1902, p. 4-5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique », *Le Figaro*, 27 février 1902, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Les Indépendants », *Le Figaro*, 1^{er} avril 1902, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « Les Salons de 1902 : Société nationale des beaux-arts », *Le Figaro*, 19 avril 1902, p. 3-4.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Diverses expositions », *Le Figaro*, 8 mai 1902, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Exposition Toulouse-Lautrec », *Le Figaro*, 20 mai 1902, p. 6.
- ALEXANDRE Arsène, « L'Art français au dehors : A Mulhouse », *Le Figaro*, 3 juin 1902, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Expositions S. Lami et P. Signac », *Le Figaro*, 12 juin 1902, p. 5.
- ALEXANDRE Arsène, « Emile Zola et les arts », *Le Figaro*, 1^{er} octobre 1902, p. 2-3.
- ALEXANDRE Arsène, « La Vie artistique : Petits salons », *Le Figaro*, 2 novembre 1902, p. 5.
- BATAILLE Albert, « Gazette des tribunaux : Le Procès des trente », *Le Figaro*, 7 août 1894, p. 2-3.
- BEAUNIER André, « Journaux et revues », *Le Figaro*, 20 avril 1902, p. 3.
- BERR. Emile, « Au Jour le Jour : Le Capitaine Binger », *Le Figaro*, 8 août 1893, p. 1.

- CORNELY J., « La Condamnation », *Le Figaro*, 24 février 1898, p. 1.
- CORNELY J., « Les Elections », *Le Figaro*, 10 mai 1898, p. 1.
- CORNELY J., « La Chute du Ministère », *Le Figaro*, 26 octobre 1898, p. 1.
- DAVENAY Gaston, « Au jour le jour : Une arrestation au ministère de la guerre », *Le Figaro*, 27 avril 1894, p. 2.
- DE MEURVILLE Louis, « Au jour le jour : Paris mystique », *Le Figaro*, 1^{er} février 1898, p. 1.
- E., « Notes d'un Parisien », *Le Figaro*, 13 mars 1898, p. 2.
- E., « Notes d'un Parisien », *Le Figaro*, 17 janvier 1901, p. 3.
- F. M. [FRANCIS MAGNARD], « Le Congrès de Versailles », *Le Figaro*, 28 juin 1894, p. 1.
- F. M. [FRANCIS MAGNARD], « Mort du Comte de Paris », *Le Figaro*, 9 septembre 1894, p. 1.
- FOUQUIER Henry, « Les Théâtres », *Le Figaro*, 11 décembre 1896, p. 4.
- FOUQUIER Henry, « La Terreur littéraire », *Le Figaro*, 13 décembre 1896, p. 1.
- GILLE Philippe, « Revue bibliographique : Art », *Le Figaro*, 6 juin 1894, p. 4-5.
- GILLE Philippe, « Balzac et M. Rodin », *Le Figaro*, 18 mai 1898, p. 1.
- GRIMM, « Lettre anecdotique du Baron Grimm : Les Impressionnistes », *Le Figaro*, 5 avril 1877, p. 1.
- HESS Jean, « Les Colonies », *Le Figaro*, 27 décembre 1895, p. 3.
- HESS Jean, « Les Colonies : Sur le Haut-Nil », *Le Figaro*, 11 septembre 1896, p. 3-4.
- LE MASQUE DE FER, « Echos de Paris », *Le Figaro*, 24 avril 1874, p. 1.
- LE MASQUE DE FER, « Echos de Paris », *Le Figaro*, 28 avril 1874, p. 1.
- LE MASQUE DE FER, « Echos de Paris », *Le Figaro*, 1^{er} avril 1876, p. 1.
- LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers Paris : Instantanés : Laurent Tailhade », *Le Figaro*, 6 avril 1894, p. 1.
- LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers Paris », *Le Figaro*, 24 mai 1894, p. 1.
- LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers Paris : Instantané : Gustave Geffroy », *Le Figaro*, 26 mai 1894, p. 1.
- LE MASQUE DE FER, « Echo : A travers Paris », *Le Figaro*, 14 août 1894, p. 1.
- LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers Paris », *Le Figaro*, 18 mars 1895, p. 1.
- LE MASQUE DE FER, « Echos : La Dégénérescence artistique », *Le Figaro*, 1^{er} mai 1895, p. 1.
- LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers Paris », *Le Figaro*, 12 novembre 1895, p. 1.
- LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers Paris : Instantané : Alfred Sisley », *Le Figaro*, 7 février 1897, p. 1.
- LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers Paris », *Le Figaro*, 17 février 1897, p. 1.
- LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers Paris », *Le Figaro*, 4 mars 1897, p. 1.
- LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers Paris », *Le Figaro*, 3 avril 1897, p. 1.
- LE MASQUE DE FER, « Ce qui se passe : A travers Paris », *Le Figaro*, 10 février 1898, p. 2.

LE MASQUE DE FER, « Ce qui se passe : A travers Paris », *Le Figaro*, 20 février 1898, p. 1.

LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers Paris », *Le Figaro*, 14 juin 1898, p. 1.

LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers Paris », *Le Figaro*, 28 avril 1899, p. 1.

LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers Paris », *Le Figaro*, 24 mars 1900, p. 1.

LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers Paris », *Le Figaro*, 23 avril 1901, p. 3.

LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers Paris », *Le Figaro*, 25 février 1902, p. 1.

LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers Paris », *Le Figaro*, 5 juin 1902, p. 1.

LE MASQUE DE FER, « Echos : A travers paris », *Le Figaro*, 13 juin 1902, p. 1.

PARIS Jean de, « Nouvelles diverses : Les Anarchistes », *Le Figaro*, 28 avril 1894, p. 3.

VELY Adrien, « Le Vernissage de la Chambre », *Le Figaro*, 25 avril 1894, p. 2.

WOLFF Albert, « Le Calendrier parisien », *Le Figaro*, 3 avril 1876, p. 1.

WOLFF Albert, « Les Indépendants », *Le Figaro*, 11 avril 1879, p. 1.

WOLFF Albert, « Beaux-Arts : Les Impressionnistes », *Le Figaro*, 9 avril 1880, p. 1–2.

WOLFF Albert, « Courrier de Paris », *Le Figaro*, 10 avril 1881, p. 1.

WOLFF Albert, « Quelques Expositions », *Le Figaro*, 2 mars 1882, p. 1.

Le Français

BERNADILLE, « Chronique parisienne : l'exposition des impressionnistes », *Le Français*, 13 avril 1877, p. 2.

C. André, « Les Petits Salons : L'Exposition des artistes indépendants au Panorama de Reichshoffen », *Le Français*, 7 mars 1882, p. 3.

COCHIN Henry, « Les Peintres impressionnistes », *Le Français*, 23 avril 1879, p. 3.

Le Gaulois

ANONYME, « Monsieur le gouverneur », *Le Gaulois*, 8 novembre 1895, p. 1.

BERTHONILLE, « Les Caprices de Paris : La Fortune de l'Olympia », *Le Gaulois*, 18 janvier 1890, p. 1–2.

BILLAULT Jules, « Le Sénat des Refusés », *Le Gaulois*, 19 mai 1875, p. 1.

BIXIOU, « L'Arrestation de M. Constans », *Le Gaulois*, 16 mars 1892, p. 1.

BLAVET Emile, « Les Jérômistes », *Le Gaulois*, 18 avril 1874, p. 2.

BLAVET Emile, « Bulletin parisien : Le père Corot », *Le Gaulois*, 25 février 1875, p. 1.

BLAVET Emile, « Bulletin parisien : Le Prix du Salon », *Le Gaulois*, 11 mars 1875, p. 1.

BLAVET Emile, « La Répétition générale du Salon », *Le Gaulois*, 1^{er} mai 1875, p. 1.

BLAVET Emile, « Le Salon de 1875 », *Le Gaulois*, 22 mai 1875, p. 1.

BLAVET Emile, « Les médaillés du Salon », *Le Gaulois*, 27 mai 1875, p. 1.

BLAVET Emile, « Le Salon de 1875 », *Le Gaulois*, 22 juin 1875, p. 1–2.

BLAVET Emile, « Avant le Salon : l'exposition des réalistes », *Le Gaulois*, 31 mars 1876, p. 1.

BLAVET Emile, « Le Salon de 1876 », *Le Gaulois*, 8 mai 1876, p. 1.

- BLAVET Emile, « La Crise », *Le Gaulois*, 18 mai 1877, p. 1.
- BLAVET Emile, « Aux Urnes », *Le Gaulois*, 15 octobre 1877, p. 1.
- BLAVET Emile, « Le Scrutin de Paris », *Le Gaulois*, 16 octobre 1877, p. 1.
- BRÉSIL Léon, « Les Anarchistes », *Le Gaulois*, 27 avril 1894, p. 1–2.
- C. G., « L'Exposition de Saint-Germain », *Le Gaulois*, 2 août 1891, p. 2.
- CAPUS Alfred, « Histoires et croquis », *Le Gaulois*, 21 octobre 1891, p. 1.
- CONSEIL Henri, « La Chambre des députés », *Le Gaulois*, 12 juillet 1885, p. 2.
- CORNELY J., « Du sang-froid », *Le Gaulois*, 22 avril 1887, p. 1.
- CORNELY J., « Progression », *Le Gaulois*, 2 mai 1891, p. 1.
- CORNELY J., « Soulagement », *Le Gaulois*, 1^{er} avril 1892, p. 1.
- CORNELY J., « Pourquoi j'en suis », *Le Gaulois*, 10 mai 1892, p. 1.
- CORNELY J., « Une bombe à la Chambre », *Le Gaulois*, 10 décembre 1893, p. 1.
- CORNELY J., « Remerciements », *Le Gaulois*, 25 avril 1896, p. 1.
- DE MEURVILLE Louis, « Japonisants », *Le Gaulois*, 7 février 1894, p. 2–3.
- DELAFOSSÉ Jules, « Ce qu'il faut croire », *Le Gaulois*, 17 janvier 1898, p. 1.
- DES PERRIÈRES Carle, « Courrier de Paris », *Le Gaulois*, 3 janvier 1891, p. 1.
- DES PERRIÈRES Carle, « Courrier de Paris », *Le Gaulois*, 24 février 1891, p. 1.
- DOUMIC René, « Symboles à l'huile », *Le Gaulois*, 9 mai 1896, p. 1.
- F., « Exposition de peinture : 1, rue Laffitte », *Le Gaulois*, 16 mai 1886, p. 2.
- F..., « Le Salon des mécontents », *Le Gaulois*, 29 mai 1891, p. 1–2.
- F. [FOURCAUD], « Beaux-Arts : Palais des Arts-Libéraux : Exposition de la Société des artistes indépendants », *Le Gaulois*, 7 avril 1894, p. 2.
- FENOUIL Mario, « M. Zola et le journalisme », *Le Gaulois*, 22 août 1888, p. 1–2.
- FOURCAUD, « Le Salon du Gaulois », *Le Gaulois*, 25 mai 1877, p. 2.
- FOURCAUD, « Le Salon du Gaulois », *Le Gaulois*, 29 mai 1877, p. 1–2.
- FOURCAUD, « Le Salon du Gaulois », *Le Gaulois*, 12 juin 1877, p. 2.
- FOURCAUD, « Le Salon du Gaulois », *Le Gaulois*, 14 juin 1877, p. 2.
- FOURCAUD, « La Langue impressionniste », *Le Gaulois*, 10 juillet 1877, p. 1.
- FOURCAUD, « Le Salon du « Gaulois » : Les Fantaisistes », *Le Gaulois*, 25 juin 1878, p. 1–2.
- FOURCAUD, « M. Zola théoricien », *Le Gaulois*, 11 mai 1879, p. 1.
- FOURCAUD, « Le Salon du Gaulois : L'Évolution de l'art », *Le Gaulois*, 14 mai 1879, p. 1.
- FOURCAUD, « Le Salon du Gaulois : Impressions parisiennes », *Le Gaulois*, 18 juin 1879, p. 1–2.
- FOURCAUD, « Les Dix-sept et M. Manet », *Le Gaulois*, 1^{er} avril 1882, p. 1.
- FOURCAUD, « Le Salon I », *Le Gaulois*, 4 mai 1882, p. 1–2.
- FOURCAUD, « Le Salon (suite) : La Formule impressionniste », *Le Gaulois*, 22 mai 1882, p. 2–3.
- FOURCAUD, « Le Salon IX », *Le Gaulois*, 22 juin 1882, p. 1–2.
- FOURCAUD, « Le Salon (suite) », *Le Gaulois*, 25 juin 1882, p. 2–3.
- FOURCAUD, « Edouard Manet », *Le Gaulois*, 1^{er} mai 1883, p. 1.

- FOURCAUD, « Salon de 1883 », *Le Gaulois*, 5 mai 1883, p. 3.
- FOURCAUD, « Salon de 1883 », *Le Gaulois*, 19 mai 1883, p. 2–3.
- FOURCAUD, « Salon de 1884 », *Le Gaulois*, 30 avril 1884, p. 1.
- FOURCAUD, « L'Art moderne », *Le Gaulois*, 30 avril 1885, p. 1.
- FOURCAUD, « Beaux-Arts : Exposition internationale, à la galerie Georges Petit », *Le Gaulois*, 19 juin 1886, p. 2.
- FOURCAUD, « Le Salon », *Le Gaulois*, 30 avril 1887, p. 4.
- FOURCAUD, « Beaux-Arts », *Le Gaulois*, 10 mai 1887, p. 2.
- FOURCAUD, « Le Salon de 1888 », *Le Gaulois*, 30 avril 1888, p. 1.
- FOURCAUD, « M. Gustave Moreau », *Le Gaulois*, 25 novembre 1888, p. 1.
- FOURCAUD, « Le Salon », *Le Gaulois*, 30 avril 1889, p. 4.
- FOURCAUD, « Le Peuple en peinture », *Le Gaulois*, 11 mai 1889, p. 1.
- FOURCAUD, « La Question des peintres », *Le Gaulois*, 27 janvier 1890, p. 2–3.
- FOURCAUD, « Olympia », *Le Gaulois*, 17 mars 1890, p. 1.
- FOURCAUD, « Le Salon », *Le Gaulois*, 30 avril 1890, p. 4.
- FOURCAUD, « Jongkindt », *Le Gaulois*, 20 février 1891, p. 1–2.
- FOURCAUD, « Le Salon du Champs de Mars », *Le Gaulois*, 14 mai 1891, p. 1.
- FOURCAUD, « Les Deux Salons », *Le Gaulois*, 19 mai 1892, p. 1.
- FOURCAUD, « Le Salon des Champs-Élysées : 1893 », *Le Gaulois*, 29 avril 1893, p. 1–2.
- FOURCAUD, « Le Salon du Champ de Mars », *Le Gaulois*, 9 mai 1893, p. 4.
- FOURCAUD, « M. Burne-Jones et les symbolistes », *Le Gaulois*, 7 février 1894, p. 3.
- FOURCAUD, « Salon du Champ de Mars », *Le Gaulois*, 24 avril 1894, p. 4.
- FOURCAUD, « Salon du Champ-de-Mars », *Le Gaulois*, 24 avril 1895, p. 6.
- FOURCAUD, « Salon des Champs-Élysées », *Le Gaulois*, 30 avril 1895, p. 6.
- FOURCAUD, « Gustave Moreau », *Le Gaulois*, 20 avril 1898, p. 2.
- FOURCAUD, « Une heure aux deux Salons », *Le Gaulois*, 7 mai 1898, p. 1–2.
- FOURCAUD, « Les Deux Salons », *Le Gaulois*, 30 avril 1899, p. 5–6.
- FOURCAUD, « Le Salon de 1904 : Société nationale des Beaux-Arts », *Le Gaulois*, 16 avril 1904, p. 1–2.
- FOURCAUD, « A propos du Salon d'automne », *Le Gaulois*, 9 octobre 1904, p. 1.
- FOURCAUD, « Le Salon d'Automne », *Le Gaulois*, 14 octobre 1904, p. 1–2.
- FOURCAUD, « Le Salon d'Automne », *Le Gaulois*, 17 octobre 1905, p. 1–2.
- [FOURCAUD] F..., « Beaux-Arts : Le Salon d'automne », *Le Gaulois*, 31 octobre 1903, p. 2.
- GEGOUT Ernest, « Ce que sont les congrès révolutionnaires », *Le Gaulois*, 11 septembre 1892, p. 1–2.
- GEORGES [LOUIS DE FOURCAUD], « Musique : Société nationale de musique », *Le Gaulois*, 23 avril 1879, p. 3.
- JOLLIVET Gaston, « Les Monuments d'hommes célèbres », *Le Gaulois*, 31 décembre 1893, p. 1.
- JOLLIVET Gaston, « Chez Pétaud », *Le Gaulois*, 27 novembre 1894, p. 1.

- JUNIUS, « M. Edouard Manet », *Le Gaulois*, 25 avril 1876, p. 1.
- LAMBERT Louis, « Le Congrès ouvrier de Saint-Etienne », *Le Gaulois*, 27 septembre 1882, p. 2.
- LAMBERT Louis, « Le Congrès ouvrier de Saint-Etienne », *Le Gaulois*, 28 septembre 1882, p. 2.
- LAMBERT Louis, « Les Deux congrès ouvriers : Saint-Etienne », *Le Gaulois*, 29 septembre 1882, p. 2-3.
- LAMBERT Louis, « Crise ouverte sur le Panama », *Le Gaulois*, 15 novembre 1892, p. 1.
- LAMBERT Louis, « Nouvelles politiques : Au Congrès de Nantes », *Le Gaulois*, 23 septembre 1894, p. 2.
- LAMBERT Louis, « Rome port de mer avant Paris », *Le Gaulois*, 15 août 1895, p. 1.
- LAMBERT Louis, « Le Fort Chabrol s'est rendu », *Le Gaulois*, 21 septembre 1899, p. 2.
- LE CHEVALIER D'APTOT, « Le Salon du Gaulois », *Le Gaulois*, 15 mai 1877, p. 1.
- LORA Léon de, « L'exposition des impressionnistes », *Le Gaulois*, 10 avril 1877, p. 1.
- MAÎTRE X..., « Chronique des tribunaux », *Le Gaulois*, 12 janvier 1887, p. 3.
- MEYER Arthur, « Le plébiscite des braves gens », *Le Gaulois*, 28 janvier 1889, p. 1.
- MITCHELL Robert, « Gazette parlementaire », *Le Gaulois*, 22 décembre 1895, p. 2.
- P. B., « Les Congrès socialistes », *Le Gaulois*, 12 octobre 1890, p. 2.
- PAN, « Une révolution littéraire », *Le Gaulois*, 14 février 1891, p. 1.
- PAN, « L'Attentat contre le sar », *Le Gaulois*, 4 avril 1892, p. 1.
- PARISINE, « La Première du Salon », *Le Gaulois*, 3 mai 1875, p. 1.
- PELCA G., « Beaux-Arts et Académie », *Le Gaulois*, 21 décembre 1891, p. 2.
- PELCA G., « Le Vernissage des Indépendants », *Le Gaulois*, 19 mars 1892, p. 3.
- PELCA G., « Exposition des indépendants », *Le Gaulois*, 11 avril 1895, p. 2.
- RAMEAU Jean, « Les Victoires de M. Zola », *Le Gaulois*, 14 février 1898, p. 1.
- RAMEAU Jean, « La Victoire de M. Rodin », *Le Gaulois*, 3 mai 1898, p. 1.
- RAMEAU Jean, « L'Art de demain », *Le Gaulois*, 7 juin 1898, p. 1.
- RAMEAU Jean, « La Vie artificielle », *Le Gaulois*, 5 août 1898, p. 1.
- RENÉE, « L'Art délivré », *Le Gaulois*, 2 juin 1890, p. 1.
- ROD Edouard, « L'Art et l'Etat », *Le Gaulois*, 8 janvier 1896, p. 1-2.
- SAINT-RÉAL, « Le Salon sans jury », *Le Gaulois*, 24 avril 1891, p. 1.
- SCARAMOUCHE, « Un jeune », *Le Gaulois*, 23 mai 1889, p. 1.
- SCARAMOUCHE, « Les Nouveaux poètes », *Le Gaulois*, 3 février 1891, p. 1.
- SCARAMOUCHE, « Les Peintres français à Berlin », *Le Gaulois*, 22 février 1891, p. 1.
- SNOB Edouard, « La Dynamite et le monde élégant », *Le Gaulois*, 26 mars 1892, p. 1.
- SONGERE Jean, « Deux expositions », *Le Gaulois*, 27 août 1886, p. 3.
- SPECTATOR, « Le Vote d'aujourd'hui », *Le Gaulois*, 31 février 1876, p. 1.
- TARBE Edmond, « La République », *Le Gaulois*, 23 février 1876, p. 1.
- TOUT-PARIS, « La Journée parisienne : Les Impressionnistes », *Le Gaulois*, 2 avril 1880, p. 1.
- TOUT-PARIS, « Bloc-Notes Parisien : Les Aquarellistes », *Le Gaulois*, 3 février 1889, p. 1.

- TOUT-PARIS, « Bloc-Notes Parisien : Le Sar expulsé », *Le Gaulois*, 6 avril 1892, p. 1.
- TOUT-PARIS, « Bloc-Notes Parisien : Autour d'une protestation », *Le Gaulois*, 5 mars 1894, p. 1–2.
- TOUT-PARIS, « Bloc-Notes Parisien : Vernissage au Champ de Mars », *Le Gaulois*, 25 avril 1894, p. 1.
- TOUT-PARIS, « Bloc-Notes Parisien : L'Anarchiste du ministère de la guerre », *Le Gaulois*, 27 avril 1894, p. 1.
- TOUT-PARIS, « Bloc-Notes Parisien : Les Affiches », *Le Gaulois*, 28 août 1895, p. 1.
- TOUT-PARIS, « Bloc-Notes Parisien : Vernissage au Champ de Mars », *Le Gaulois*, 25 avril 1896, p. 1.
- UN DOMINO, « Echos de Paris », *Le Gaulois*, 26 avril 1877, p. 2.
- UN DOMINO, « Nos échos », *Le Gaulois*, 22 août 1886, p. 1.
- UN DOMINO, « Echos de Paris », *Le Gaulois*, 26 mars 1887, p. 1.
- UN DOMINO, « Ce qui se passe : Echos de Paris », *Le Gaulois*, 21 avril 1891, p. 1.
- UN DOMINO, « Ce qui se passe : Echos de Paris : Le Monde des lettres », *Le Gaulois*, 12 juin 1895, p. 1.
- UN DOMINO, « Ce qui se passe : Echos de partout », *Le Gaulois*, 14 novembre 1903, p. 1.
- UN DOMINO, « Ce qui se passe : Echos de partout », *Le Gaulois*, 22 novembre 1904, p. 1.
- VAUCAIRE Maurice, « Gazette rimée : L'Art Nouveau », *Le Gaulois*, 12 janvier 1896, p. 1.
- WILL-FURET, « Nouvelles diverses : faits divers : Les Anarchistes », *Le Gaulois*, 21 août 1894, p. 2–3.
- WOLFF Albert, « A travers les ateliers : M. Manet », *Le Gaulois*, 15 avril 1874, p. 1.
- WOLFF Albert, « Gazette de Paris : Avant le Salon », *Le Gaulois*, 1^{er} mai 1874, p. 1.
- WOLFF Albert, « Le Salon de 1874 », *Le Gaulois*, 4 mai 1874, p. 1–2.
- WOLFF Albert, « Le Salon de 1874 », *Le Gaulois*, 9 mai 1874, p. 1–2.
- X., « M. Arthur Meyer et le parti national », *Le Gaulois*, 17 avril 1888, p. 1.
- X..., « Chronique des tribunaux », *Le Gaulois*, 22 octobre 1891, p. 3.
- Z., « Chronique des tribunaux : Le Procès des anarchistes », *Le Gaulois*, 19 juillet 1894, p. 3.

Le Gaulois supplément

- FOURCAUD, « Le Salon du Champ de Mars », *Le Gaulois supplément*, 14 mai 1890, p. 1–2.
- FOURCAUD, « Salon du Champ-de-Mars », *Le Gaulois supplément*, 24 avril 1896, p. 1–3.
- FOURCAUD, « Salon du Champ-de-Mars », *Le Gaulois supplément*, 23 avril 1897, p. 1.
- FOURCAUD, « Les Salons de 1903 : Société Nationale des Beaux-Arts », *Le Gaulois supplément*, 15 avril 1903, p. 5–6.
- FOURCAUD L. de, « Les Deux Salons de 1898 par M. L. de Fourcaud », *Le Gaulois supplément*, 30 avril 1898, p. 1–2.
- FOURCAUD L. de, « Les Salons de 1901 : Société nationale des Beaux-Arts », *Le Gaulois supplément*, 21 avril 1901, p. 5.

L. [L. DE FOURCAUD], « Les Salons de 1902 : Société nationale des Beaux-Arts », *Le Gaulois supplément*, 19 avril 1902, p. 5–6.

Le Moniteur universel

ANONYME [GEORGES LAFENESTRE], « Le jour et la nuit », *Le Moniteur universel*, 8 avril 1877, p. 2.

Le National

BARON SCHOP, « La Semaine parisienne : L'exposition des intransigeants - L'école des Batignolles - Impressionnistes et plein air », *Le National*, 7 avril 1876, p. 2–3.

BARON SCHOP, « La Semaine parisienne : Les Bons Jeunes Gens de la rue Le Peletier – Taches et couleurs – Le Brouillard lumineux – Manet condamné par Manet », *Le National*, 13 avril 1877, p. 3.

FLOR Charles, « Les Ateliers de Paris : Les Impressionnistes », *Le National*, 16 avril 1880, p. 2.

Le Parlement

MICHEL André, « Les Impressionnistes et M. de Nittis », *Le Parlement*, 9 avril 1880, p. 3.

MICHEL André, « Exposition des artistes indépendants », *Le Parlement*, 5 avril 1881, p. 3.

MICHEL André, « Exposition de peintures : Les Indépendants », *Le Parlement*, 4 mars 1882, p. 3.

Le Parti Socialiste

D. V., « Panama », *Le Parti Socialiste*, 26 novembre 1892, p. 1.

LEPINE Jules, « L'Art et le Socialisme », *Le Parti Socialiste*, 26 novembre 1892, p. 1.

Le Patriote français

CARJAT Etienne, « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Patriote français*, 27 avril 1874, p. 3.

LEPELLETIER E., « Chronique parisienne : L'Exposition libre du boulevard des Capucines », *Le Patriote français*, 19 avril 1874, p. 2.

Le Pays

CHARRY Paul de, « Le Salon de 1880 : Préface : Les Impressionnistes », *Le Pays*, 10 avril 1880, p. 3.

CHARRY Paul de, « Les Indépendants », *Le Pays*, 22 avril 1881, p. 3.

CHARRY Paul de, « Beaux-Arts », *Le Pays*, 14 mars 1882, p. 3.

- MAILLARD Georges, « Chronique : les impressionnistes », *Le Pays*, 4 avril 1876, p. 3.
- MAILLARD Georges, « Chronique : Les Impressionnistes », *Le Pays*, 9 avril 1877, p. 2–3.
- OLBY G., « Salon de 1876 : Avant l'ouverture – Exposition des intransigeants chez M. Durand-Ruel, rue Le Peletier, 11 », *Le Pays*, 10 avril 1876, p. 3.

Le Petit caporal

- AMIGUES Jules, « Le Testament du Prince Impérial », *Le Petit caporal*, 2 juillet 1879, p. 1.
- AMIGUES Jules, « Le Congrès ouvrier », *Le Petit caporal*, 30 octobre 1879, p. 1.
- AMIGUES Jules, « L'Exposition des Beaux-Arts et la réforme corporative », *Le Petit caporal*, 13 mai 1880, p. 1.
- COMMANDANT BLANC, « Nos maîtres les juifs », *Le Petit caporal*, 21 juin 1885, p. 1.
- CRAM A., « L'Intruction obligatoire », *Le Petit caporal*, 5 juin 1881, p. 1.
- DUNAL-LEVESQUE F., « Crime et folie », *Le Petit caporal*, 1^{er} mars 1886, p. 1–2.
- M. M., « Décadence artistique : La fin du Salon », *Le Petit caporal*, 3 juillet 1886, p. 2.
- M. P., « Beaux-Arts : L'Exposition des artistes indépendants », *Le Petit caporal*, 19 août 1886, p. 3.
- MARNES O. de, « Le Salon de 1885 : Coups de fouet artistiques », *Le Petit caporal*, 3 mai 1885, p. 3.
- MARNES O. de, « Salon : Coups de crayon », *Le Petit caporal*, 9 mai 1885, p. 3.
- MOUSTY, « Beaux-Arts : Le Salon de 1884 », *Le Petit caporal*, 4 mai 1884, p. 3.
- MOUSTY, « Beaux-Arts : Le Salon de 1884 », *Le Petit caporal*, 6 mai 1884, p. 2–3.

Le Petit Journal

- ANONYME, « Le Salon de 1876 », *Le Petit Journal*, 1^{er} avril 1876, p. 2–3.
- ANONYME, « Les Artistes indépendants », *Le Petit Journal*, 11 avril 1879, p. 2.
- ANONYME, « Nouvelles artistiques : Les Impressionnistes », *Le Petit Journal*, 4 avril 1881, p. 2.
- DRUMONT E., « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Petit Journal*, 19 avril 1874, p. 2.

Le Petit moniteur universel

- ANONYME, « Courrier de Paris : l'école des Batignolles », *Le Petit moniteur universel*, 1^{er} avril 1876, p. 3.
- C. D., « L'Exposition des impressionnistes », *Le Petit moniteur universel*, 8 avril 1877, p. 2.

Le Petit Parisien

- A. P., « Beaux-Arts », *Le Petit Parisien*, 7 avril 1877, p. 2.

- ANONYME, « Echos et nouvelles », *Le Petit Parisien*, 27 janvier 1901, p. 2.
- ANONYME, « Echos et nouvelles », *Le Petit Parisien*, 17 avril 1901, p. 2.
- ANONYME, « Echos », *Le Petit Parisien*, 26 novembre 1902, p. 2.
- VALENSOL, « La Vie artistique : Le Vingtième Salon des Artistes Indépendants – Dans les Serres du Cours la Reine – Audaces et Puérités », *Le Petit Parisien*, 22 février 1904, p. 4–5.
- VALENSOL, « Le Salon d'Automne : L'Exposition de Fin d'Année au Grand Palais – Le Capharnaüm de l'Art moderne – De l'excellent, du mauvais et du pire », *Le Petit Parisien*, 14 octobre 1904, p. 2.
- [VALENSOL] V., « Le Salon des indépendants », *Le Petit Parisien*, 20 mars 1903, p. 4.

Le Prolétaire

- POIRSON J.-Ch., « Chronique théâtrale : L'Assommoir, par M. Emile Zola », *Le Prolétaire*, 22 mars 1879, p. 6.

Le Prolétariat

- ALLEMANE J., « La Lumière se fait ! », *Le Prolétariat*, 17 décembre 1887, p. 1.
- BROUSSE Paul, « En revenant de la revue... », *Le Prolétariat*, 16 juillet 1887, p. 1.
- BROUSSE Paul, « Changeons de république », *Le Prolétariat*, 31 mars 1888, p. 1.
- GERMAIN Alph., « Variétés : La Littérature socialiste », *Le Prolétariat*, 30 avril 1887, p. 2–3.
- GERMAIN Alphonse, « Variétés : Après le Salon », *Le Prolétariat*, 16 juillet 1887, p. 2–3.
- GERMAIN Alphonse, « Variétés : La Surproduction artistique », *Le Prolétariat*, 10 septembre 1887, p. 3.
- GERMAIN Alphonse, « Le Dessin à l'école primaire », *Le Prolétariat*, 14 janvier 1888, p. 1–2.
- GERMAIN Alphonse, « A bas le Salon », *Le Prolétariat*, 12 mai 1888, p. 2–3.
- LOYER, « L'Art et le patronat », *Le Prolétariat*, 22 février 1890, p. 1–2.

Le Radical

- ANONYME, « Encore une bombe », *Le Radical*, 14 février 1894, p. 1.
- ANONYME, « Les Anarchistes : Arrestation de Fénéon et autres », *Le Radical*, 28 avril 1894, p. 2.
- ANONYME, « Les Anarchistes : Les Arrestations », *Le Radical*, 9 juillet 1894, p. 2.
- ANONYME, « Les Arrestations arbitraires », *Le Radical*, 22 août 1894, p. 1.
- ANONYME, « Echos et nouvelles », *Le Radical*, 13 février 1896, p. 2.
- ANONYME, « Echos et nouvelles », *Le Radical*, 17 mars 1896, p. 2.
- ANONYME, « Echos et nouvelles », *Le Radical*, 2 avril 1896, p. 2.

- BOUILLET P., « Salon de 1902 : Société Nationale des Beaux-Arts », *Le Radical*, 20 avril 1902, p. 1–2.
- BOUILLET P., « Le Salon des Indépendants », *Le Radical*, 22 mars 1903, p. 2.
- BOUILLET P., « Le Salon de 1903 : Société nationale des Beaux-Arts », *Le Radical*, 20 avril 1903, p. 2.
- BOUILLET P., « Exposition des « Indépendants » », *Le Radical*, 23 février 1904, p. 2.
- BOUILLET Pierre, « Le Salon d'Automne », *Le Radical*, 31 octobre 1903, p. 3.
- HEUSY Paul, « Le Salon du Champ de Mars », *Le Radical*, 10 mai 1893, p. 1–2.
- HEUSY Paul, « Le Procès des anarchistes », *Le Radical*, 8 août 1894, p. 1–2.
- LACROIX Sigismond, « Sang-froid et Fermeté », *Le Radical*, 11 décembre 1893, p. 1.
- LACROIX Sigismond, « Désarroi », *Le Radical*, 24 avril 1896, p. 1.
- LACROIX Sigismond, « Noir clair », *Le Radical*, 15 janvier 1898, p. 1.
- LACROIX Sigismond, « Première impression », *Le Radical*, 29 avril 1902, p. 1.
- LE RADICAL, « Le Résultat d'hier », *Le Radical*, 10 mai 1898, p. 1.
- LEPELLETIER E., « Les Impressionnistes », *Le Radical*, 8 avril 1877, p. 2–3.
- P. H., « Les Galeries de « L'Art Nouveau » », *Le Radical*, 27 décembre 1895, p. 2.
- P. H., « Les Salons particuliers », *Le Radical*, 5 avril 1896, p. 3.
- P. H., « Le Salon de la Rose†Croix », *Le Radical*, 5 mars 1897, p. 2.
- RANC, « Les Congrégations à la Chambre », *Le Radical*, 13 mars 1903, p. 1.
- REVILLON Tony, « Aux électeurs », *Le Radical*, 20 août 1893, p. 1.
- UN PARISIEN, « Bavardage », *Le Radical*, 9 avril 1894, p. 1.
- UN PARISIEN, « Bavardage », *Le Radical*, 1^{er} mai 1894, p. 1.
- UN PARISIEN, « Bavardage », *Le Radical*, 5 mai 1898, p. 1.
- UN PARISIEN, « Bavardage », *Le Radical*, 17 mai 1899, p. 1.

Le Rappel

- ANONYME, « Les Impressionnistes », *Le Rappel*, 6 avril 1877, p. 2.
- BLÉMONT Emile, « Les Impressionnistes », *Le Rappel*, 9 avril 1876, p. 2–3.
- D'HERVILLY Ernest, « Exposition des impressionnistes », *Le Rappel*, 11 avril 1879, p. 2.
- E. D'H., « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Rappel*, 17 avril 1874, p. 2.
- GUILLEMOT Gabriel, « A propos du Salon », *Le Rappel*, 7 mai 1875, p. 1–2.
- PELLETAN Camille, « Le Salon de 1875 : Un premier coup d'oeil », *Le Rappel*, 3 mai 1875, p. 1.
- PELLETAN Camille, « Le Salon de 1875 : De quelques œuvres excellentes », *Le Rappel*, 10 mai 1875, p. 1–2.
- PELLETAN Camille, « Le Salon de 1875 : Femmes nues et tableaux d'histoire », *Le Rappel*, 12 mai 1875, p. 2.
- PELLETAN Camille, « Le Salon de 1875 : M. Manet : Aux ricaneurs », *Le Rappel*, 19 mai 1875, p. 2.
- PELLETAN Camille, « Le Congrès ouvrier », *Le Rappel*, 14 octobre 1876, p. 1.

- PROUVAIRE Jean, « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Rappel*, 20 avril 1874, p. 3.
- PROUVAIRE Jean, « Salon de 1874 : Avant l'ouverture », *Le Rappel*, 1^{er} mai 1874, p. 2.
- PROUVAIRE Jean, « Salon de 1874 (9e article) », *Le Rappel*, 19 mai 1874, p. 2–3.
- PROUVAIRE Jean, « Salon de 1874 (14e article) : Dessins, aquarelles, pastels et porcelaines », *Le Rappel*, 30 juin 1874, p. 2–3.
- UN PASSANT, « Les On-Dit », *Le Rappel*, 1^{er} mai 1874, p. 2.
- UN PASSANT, « Les On-Dit », *Le Rappel*, 20 mars 1875, p. 2.
- UN PASSANT, « Les On-Dit », *Le Rappel*, 26 mars 1875, p. 2.
- UN PASSANT, « Les On-Dit », *Le Rappel*, 2 mai 1875, p. 2.
- UN PASSANT, « Les On-dit », *Le Rappel*, 2 avril 1876, p. 2.
- UN PASSANT, « Les On-Dit », *Le Rappel*, 2 avril 1880, p. 2.
- UN PASSANT, « Les On-Dit », *Le Rappel*, 3 avril 1880, p. 2.
- UN PASSANT, « Les On-Dit », *Le Rappel*, 5 mars 1882, p. 2.
- UN PASSANT, « Les On-dit », *Le Rappel*, 15 mai 1886, p. 2.

Le Révolté

- ANONYME [JEAN GRAVE], « Variétés : L'Art dans la société bourgeoise : L'Œuvre par M. Emile Zola », *Le Révolté*, 19 juin 1886, p. 4.
- ANONYME [JEAN GRAVE], « Variétés : L'Art dans la société bourgeoise : L'Œuvre par M. Emile Zola », *Le Révolté*, 21 août 1886, p. 3–4.

Le Siècle

- ANONYME, « sans titre », *Le Siècle*, 17 mars 1874, p. 1–2.
- ANONYME, « Nouvelles du jour », *Le Siècle*, 5 avril 1874, p. 2.
- ANONYME, « Nouvelles du jour », *Le Siècle*, 8 avril 1874, p. 2.
- ANONYME, « Salon de 1874 », *Le Siècle*, 3 mai 1874, p. 3.
- ANONYME, « Courrier », *Le Siècle*, 26 février 1875, p. 1.
- ANONYME, « Nouvelles du jour », *Le Siècle*, 29 mars 1876, p. 2.
- ANONYME, « Les Anarchistes : Un anarchiste au Ministère de la Guerre », *Le Siècle*, 27 avril 1894, p. 2.
- ANONYME, « Les Anarchistes : M. Maximilien Luce », *Le Siècle*, 21 août 1894, p. 2.
- CASTAGNARY, « Exposition du boulevard des Capucines : Les Impressionnistes », *Le Siècle*, 29 avril 1874, p. 3.
- CASTAGNARY, « Salon de 1874 : Premier article », *Le Siècle*, 5 mai 1874, p. 1–2.
- CASTAGNARY, « Salon de 1874 : Deuxième article », *Le Siècle*, 12 mai 1874, p. 1–2.
- CASTAGNARY, « Salon de 1874 : Troisième article », *Le Siècle*, 19 mai 1874, p. 1–2.
- CASTAGNARY, « Salon de 1875 : Premier article », *Le Siècle*, 4 mai 1875, p. 1–2.
- CASTAGNARY, « Salon de 1875 : Deuxième article », *Le Siècle*, 11 mai 1875, p. 1–2.
- CASTAGNARY, « Salon de 1875 : Cinquième article », *Le Siècle*, 29 mai 1875, p. 1–2.

- CASTAGNARY, « Salon de 1876 : Premier article : Les Impressionnistes : MM. Claude Monet, Pissaro, Sisley, Renoir, Caillebotte, Degas, Mlle Morizot [sic] », *Le Siècle*, 6 mai 1876, p. 1.
- CASTAGNARY, « Salon de 1876 », *Le Siècle*, 13 mai 1876, p. 1–2.
- CASTAGNARY, « Le Salon de 1876 », *Le Siècle*, 3 juin 1876, p. 1.
- GUYOT Yves, « Nouvel attentat », *Le Siècle*, 13 février 1894, p. 1.
- GUYOT Yves, « Attentat contre M. Carnot », *Le Siècle*, 25 juin 1894, p. 1.
- HAVARD Henry, « L'Exposition des artistes indépendants », *Le Siècle*, 27 avril 1879, p. 3.
- HAVARD Henry, « L'Exposition des artistes indépendants », *Le Siècle*, 2 avril 1880, p. 2.
- HAVARD Henry, « L'Exposition des artistes indépendants », *Le Siècle*, 3 avril 1881, p. 2.
- HAVARD Henry, « Exposition des artistes indépendants », *Le Siècle*, 2 mars 1882, p. 2.
- HAVARD Henry, « La Peinture indépendante : Huitième exposition des impressionnistes », *Le Siècle*, 17 mai 1886, p. 2–3.
- RAYNAL Jean, « Les Salons : L'« Affaire » », *Le Siècle*, 9 mai 1899, p. 1–2.
- SCHMITT, « Choses d'art : Salon de la Rose†Croix », *Le Siècle*, 23 mars 1896, p. 2–3.
- SCHMITT, « Choses d'art : Les Indépendants », *Le Siècle*, 5 avril 1896, p. 2.
- SCHMITT, « Choses d'art : Exposition de M. Pissarro », *Le Siècle*, 18 avril 1896, p. 2–3.
- SCHMITT, « Choses d'Art : Impressionnistes et Symbolistes », *Le Siècle*, 24 janvier 1897, p. 2.
- SCHMITT Jean-E., « Choses d'Arts : Chez Le Barc de Boutteville », *Le Siècle*, 9 mars 1894, p. 3.
- SCHMITT Jean-E., « Choses d'Art : Exposition Odilon Redon », *Le Siècle*, 31 mars 1894, p. 2–3.
- SCHMITT Jean-E., « Choses d'Art : Le Peintre Caillebotte », *Le Siècle*, 7 avril 1894, p. 3.
- SCHMITT Jean-E., « Choses d'Arts : Artistes indépendants », *Le Siècle*, 8 avril 1894, p. 2.
- SCHMITT Jean-E., « Choses d'Art : Salon de la Rose†Croix », *Le Siècle*, 10 avril 1894, p. 3.
- SCHMITT Jean-E., « Choses d'Art : Chez Le Barc de Boutteville », *Le Siècle*, 12 novembre 1894, p. 3.
- SCHMITT Jean-E., « Salon du Champ-de-Mars », *Le Siècle*, 29 avril 1895, p. 3.
- SCHMITT Jean-E., « Salon du Champ-de-Mars », *Le Siècle*, 9 mai 1895, p. 2–3.
- SCHMITT Jean-E., « Choses d'art : Exposition de M. Claude Monet », *Le Siècle*, 20 mai 1895, p. 2.
- SCHMITT Jean-E., « Au jour le jour : Le Salon de Joséphin », *Le Siècle*, 8 mars 1897, p. 1.
- SCHMITT Jean-E., « Le Salon du Champ de Mars : La Figure », *Le Siècle*, 24 avril 1897, p. 2.

Le Socialiste

- BONNIER C., « Art et Socialisme », *Le Socialiste*, 22 avril 1900, p. 1.
- BONNIER C., « Un sacrifié », *Le Socialiste*, 19 octobre 1902, p. 3.

Le Soir

- ANONYME, « Exposition des impressionnistes », *Le Soir*, 12 avril 1879, p. 1.
- BERTALL, « Exposition des impressionnistes, rue Lepeletier », *Le Soir*, 15 avril 1876, p. 3.
- JAPY George, « Les Impressionnistes », *Le Soir*, 3 avril 1880, p. 3.
- SAINT JUST, « Art et raison : Les Indépendants », *Le Soir*, 11 mars 1882, p. 2.

Le Soleil

- ANONYME, « Echos du jour », *Le Soleil*, 25 mars 1875, p. 2.
- CARDON Emile, « Notes et croquis », *Le Soleil*, 15 mars 1877, p. 3.
- CARDON Emile, « Notes et croquis : Les impressionnistes », *Le Soleil*, 12 avril 1877, p. 3.
- CARDON Emile, « Le Salon au jour le jour XII », *Le Soleil*, 18 mai 1877, p. 3.
- CARDON Emile, « Le Salon de 1879 : Premières impressions », *Le Soleil*, 12 mai 1879, p. 2.
- CARDON Emile, « Choses d'art : L'Exposition des impressionnistes », *Le Soleil*, 5 avril 1880, p. 3.
- CARDON Emile, « Choses d'art : Exposition de M. J. de Nittis », *Le Soleil*, 9 avril 1880, p. 3.
- CARDON Emile, « Choses d'art », *Le Soleil*, 12 avril 1880, p. 3-4.
- CARDON Emile, « Le Salon de 1880 : 11e article », *Le Soleil*, 16 mai 1880, p. 3.
- CARDON Emile, « Choses d'art : L'Exposition des artistes indépendants », *Le Soleil*, 7 avril 1881, p. 3-4.
- CARDON Emile, « Le Salon de 1881 : La Peinture », *Le Soleil*, 13 mai 1881, p. 3.
- CESENA A. de, « Le Congrès de Marseille », *Le Soleil*, 31 octobre 1879, p. 2.
- CESENA A. de, « Paris, 28 mars 1882 », *Le Soleil*, 29 mars 1882, p. 1.
- CESENA A. de, « Paris, 2 octobre 1882 », *Le Soleil*, 3 octobre 1882, p. 1.
- E. C., « Deux expositions », *Le Soleil*, 11 avril 1879, p. 2.
- GUILLEMOT Jules, « Salon de 1874 (3eme article) : Peinture », *Le Soleil*, 18 mai 1874, p. 3.
- GUILLEMOT Jules, « Salon de 1874 (9eme article) : Peinture », *Le Soleil*, 13 juin 1874, p. 3.
- GUILLEMOT Jules, « Salon de 1876 (huitième article) : peinture », *Le Soleil*, 17 juin 1876, p. 3.
- NIVELLE Jean de, « Socialisme et prolétariat », *Le Soleil*, 20 novembre 1880, p. 2.
- NIVELLE Jean de, « Les Peintres indépendants », *Le Soleil*, 4 mars 1882, p. 1-2.
- NIVELLE Jean de, « Au Salon de 1882 », *Le Soleil*, 29 avril 1882, p. 1-2.
- NIVELLE Jean de, « La Chronique au Salon », *Le Soleil*, 22 mai 1882, p. 1.
- PORCHERON Emile, « Promenade d'un flâneur », *Le Soleil*, 4 avril 1876, p. 2-3.

Le Temps

- ANONYME, « Chronique », *Le Temps*, 4 mai 1874, p. 2.
- ANONYME, « Chronique », *Le Temps*, 16 mai 1874, p. 2.
- ANONYME, « Nouvelles du jour », *Le Temps*, 20 mars 1875, p. 2.
- ANONYME, « Nouvelles du jour », *Le Temps*, 24 mars 1877, p. 2.
- ANONYME, « Chronique », *Le Temps*, 11 avril 1879, p. 2.
- ANONYME, « Chronique », *Le Temps*, 13 avril 1879, p. 2.
- ANONYME, « Chronique : Première promenade au Salon », *Le Temps*, 11 mai 1879, p. 2.
- ANONYME, « Chronique », *Le Temps*, 21 mai 1879, p. 2.
- ANONYME, « Paris, 20 juin : Bulletin du jour », *Le Temps*, 21 juin 1879, p. 1.
- ANONYME, « Sans titre », *Le Temps*, 6 août 1879, p. 1.
- ANONYME, « Sans titre », *Le Temps*, 21 novembre 1880, p. 1.
- ANONYME, « Sans titre », *Le Temps*, 28 septembre 1882, p. 1.
- ANONYME, « sans titre », *Le Temps*, 6 mai 1888, p. 1.
- ANONYME, « Sans titre », *Le Temps*, 30 janvier 1889, p. 1.
- ANONYME, « Sans titre », *Le Temps*, 23 juillet 1889, p. 1.
- ANONYME, « Sans titre », *Le Temps*, 16 août 1889, p. 1.
- ANONYME, « Champs-Élysées et Champ de Mars », *Le Temps*, 25 janvier 1890, p. 1.
- ANONYME, « Sans titre », *Le Temps*, 18 mars 1890, p. 1.
- ANONYME, « Sans titre », *Le Temps*, 28 février 1891, p. 1.
- ANONYME, « Au jour le jour : L'Exposition des Indépendants », *Le Temps*, 22 mars 1891, p. 2.
- ANONYME, « Sans titre », *Le Temps*, 4 mai 1891, p. 1.
- ANONYME, « Sans titre », *Le Temps*, 1^{er} avril 1892, p. 1.
- MANTZ Paul, « Le Salon », *Le Temps*, 14 mai 1874, p. 1-2.
- MANTZ Paul, « Salon VI », *Le Temps*, 11 juin 1875, p. 1-2.
- MANTZ Paul, « L'Exposition des peintres impressionnistes », *Le Temps*, 22 avril 1877, p. 3.
- MANTZ Paul, « Le Salon III », *Le Temps*, 23 mai 1877, p. 1-2.
- MANTZ Paul, « Exposition universelle : les écoles étrangères : L'Italie », *Le Temps*, 17 août 1878, p. 3.
- MANTZ Paul, « Le Salon IV », *Le Temps*, 20 juin 1879, p. 1-2.
- MANTZ Paul, « Exposition des oeuvres des artistes indépendants », *Le Temps*, 14 avril 1880, p. 3.
- MANTZ Paul, « Le Salon III », *Le Temps*, 23 mai 1880, p. 1-2.
- MANTZ Paul, « Le Salon V », *Le Temps*, 6 juin 1880, p. 1-2.
- MANTZ Paul, « Exposition des oeuvres des artistes indépendants », *Le Temps*, 23 avril 1881, p. 3.
- MANTZ Paul, « Le Salon V », *Le Temps*, 5 juin 1881, p. 1-2.
- MANTZ Paul, « Le Salon VII », *Le Temps*, 19 juin 1881, p. 1-2.
- MANTZ Paul, « Le Salon III », *Le Temps*, 20 mai 1883, p. 1-2.

- MANTZ Paul, « Salon V », *Le Temps*, 1^{er} juin 1884, p. 1–2.
- MANTZ Paul, « Le Salon », *Le Temps*, 8 mai 1887, p. 1–2.
- MANTZ Paul, « Le Salon », *Le Temps*, 15 mai 1887, p. 1–2.
- MANTZ Paul, « Exposition des œuvres de M. Puvis de Chavannes », *Le Temps*, 27 novembre 1887, p. 1.
- MANTZ Paul, « Le Salon », *Le Temps*, 13 mai 1888, p. 1–2.
- MANTZ Paul, « Le Salon », *Le Temps*, 4 mai 1890, p. 1–2.
- MANTZ Paul, « Le Salon (Champs-Élysées) », *Le Temps*, 10 mai 1891, p. 1–2.
- MANTZ Paul, « Le Salon (Champ de Mars) », *Le Temps*, 21 juin 1891, p. 1.
- SCHERER Ed., « Variétés : L'Artiste et le critique », *Le Temps*, 24 février 1888, p. 3.
- STAPFER Paul, « Variétés : M. Alphonse Daudet », *Le Temps*, 2 novembre 1882, p. 4.
- T. S. [THIÉBAULT-SISSON], « Au jour le jour : Petits Salons », *Le Temps*, 5 février 1893, p. 2.
- THIÉBAULT-SISSON, « Au jour le jour : Les Petits Salons : M. Gauguin et la peinture scientifique – Indépendants, impressionnistes, symbolistes », *Le Temps*, 2 décembre 1893, p. 2.

Le Temps supplément

- RENAN Ary, « Le Salon des Champs-Élysées », *Le Temps supplément*, 29 avril 1893, p. 1.
- RENAN Ary, « Salon de la Société nationale des beaux-arts », *Le Temps supplément*, 9 mai 1893, p. 1.

Le Voltaire

- ANONYME, « Echos de Paris », *Le Voltaire*, 1^{er} mai 1879, p. 1.
- GOETSCHY Gustave, « Indépendants et impressionnistes », *Le Voltaire*, 6 avril 1880, p. 2.
- GOETSCHY Gustave, « Exposition des artistes indépendants », *Le Voltaire*, 5 avril 1881, p. 1–2.
- HEPP Alexandre, « Impressionnisme », *Le Voltaire*, 3 mars 1882, p. 1.
- MARX Roger, « Les Impressionnistes », *Le Voltaire*, 17 mai 1886, p. 2.

Le XIX^{ème} siècle

- FOUQUIER Henri, « Chronique », *Le XIX^{ème} siècle*, 10 avril 1880, p. 2.
- FOUQUIER Henry, « Chronique », *Le XIX^{ème} siècle*, 27 avril 1879, p. 3.

Les Temps nouveaux

- ALBERT, CHARLES, « La 21^e Exposition des Artistes Indépendants », *Les Temps nouveaux*, 8 avril 1905, p. 6–7.
- AM. C., « L'Art : Petites expositions », *Les Temps nouveaux*, 2 avril 1904, p. 5.
- AM. C., « Art », *Les Temps nouveaux*, 1^{er} octobre 1904, p. 4.

- CATONNE Amédée, « L'Art et l'Etat », *Les Temps nouveaux*, 21 janvier 1905, p. 1-2.
- CATONNE Amédée, « Aux Indépendants », *Les Temps nouveaux*, 15 avril 1905, p. 6-7.
- CHARLES-ALBERT, « Leur Verdict et le nôtre », *Les Temps nouveaux*, 11 mars 1898, p. 1-2.
- CHARLES-ALBERT, « Le Point de vue anarchiste : A propos de Rodin », *Les Temps nouveaux*, 17 juin 1898, p. 2.
- CHARLES-ALBERT, « Le Point de vue anarchiste : Parlons politique », *Les Temps nouveaux*, 15 juillet 1898, p. 2.
- CHARLES-ALBERT, « Fait divers », *Les Temps nouveaux*, 3 mars 1899, p. 1.
- CHARLES-ALBERT, « Au peuple », *Les Temps nouveaux*, 10 mars 1899, p. 1.
- CHARLES-ALBERT, « Le Verdict », *Les Temps nouveaux*, 22 septembre 1899, p. 1.
- CHARLES-ALBERT, « Pourquoi et comment : Entreprendre une définition de l'art », *Les Temps nouveaux*, 8 octobre 1904, p. 2-3.
- DELESALLE P., « Le Congrès des Parlementaires », *Les Temps nouveaux*, 13 août 1904, p. 1.
- DENAUROY Jean, « Dans les expositions : Exposition Camille Pissarro », *Les Temps nouveaux*, 16 avril 1904, p. 7.
- DENAUROY Jean, « Exposition Claude Monet », *Les Temps nouveaux*, 21 mai 1904, p. 6.
- DONGEN, « Le Péril blanc », *Les Temps nouveaux*, 30 septembre 1905, p. 8.
- GIRARD A., « Mouvement social : France : Pitrieries », *Les Temps nouveaux*, 12 juin 1896, p. 3.
- GIRARD A., « Mouvement social : France : La Politique », *Les Temps nouveaux*, 5 juillet 1901, p. 2.
- GIRARD André, « Le Congrès de Londres », *Les Temps nouveaux*, 14 août 1896, p. 2.
- GIRARD André, « Mouvement social : France : Illogisme », *Les Temps nouveaux*, 21 janvier 1898, p. 3.
- GIRARD André, « Mouvement social : France : Panama militaire », *Les Temps nouveaux*, 28 janvier 1898, p. 2-3.
- GIRARD André, « Art officiel », *Les Temps nouveaux*, 18 février 1898, p. 1-2.
- GIRARD André, « Mouvement social : France : L'Affaire Dreyfus », *Les Temps nouveaux*, 16 septembre 1898, p. 3.
- GIRARD André, « Mouvement social : France : La Politique », *Les Temps nouveaux*, 18 novembre 1898, p. 3.
- GIRARD André, « Le Droit à la beauté », *Les Temps nouveaux*, 27 mai 1899, p. 2.
- GIRARD André, « Mouvement social : France : L'Affaire Dreyfus », *Les Temps nouveaux*, 16 juin 1899, p. 2-3.
- GIRARD André, « Mouvement social : France : La Police », *Les Temps nouveaux*, 1^{er} septembre 1899, p. 3.
- GIRARD André, « Mouvement social : France : La Politique », *Les Temps nouveaux*, 18 mai 1900, p. 2.
- GIRARD André, « Le Droit d'enseigner », *Les Temps nouveaux*, 19 juin 1903, p. 1-2.

- GIRARD André [Max Buhr.], « Art nouveau », *Les Temps nouveaux*, 11 mai 1897, p. 2.
- GRAVE J., « La Thèse dans l'art », *Les Temps nouveaux*, 24 novembre 1899, p. 1–2.
- GRAVE Jean, « Aveux bourgeois », *Les Temps nouveaux*, 3 février 1899, p. 2.
- GRAVE Jean, « Pourriture sociale et politique », *Les Temps nouveaux*, 16 juin 1899, p. 1.
- GRAVE Jean, « Les Cochonneries de la politique », *Les Temps nouveaux*, 7 juillet 1899, p. 1.
- GRAVE Jean, « L'Enseignement de la campagne électorale », *Les Temps nouveaux*, 14 mai 1904, p. 1.
- GRAVE Jean, « Crocs et griffes », *Les Temps nouveaux*, 15 novembre 1904, p. 2.
- JOURDAIN Frantz, « Camille Pissarro », *Les Temps nouveaux*, 25 décembre 1903, p. 1–2.
- KUPKA, « Un progrès », *Les Temps nouveaux*, 26 août 1905, p. 8.
- LUCE Maximilien, « Comment on entraîne les marins Russes ! », *Les Temps nouveaux*, 1^{er} juillet 1905, p. 8.
- RYSELBERGHE, « Sans titre », *Les Temps nouveaux*, 21 octobre 1905, p. 8.

Les Temps nouveaux, supplément littéraire

- JOURDAIN Frantz, « La Foule », *Les Temps nouveaux, supplément littéraire*, 28 septembre 1901, p. 1–3.

L'Action française

- COULIER Henry, « L'Art », *L'Action française*, 1^{er} juin 1901, p. 910–918.
- GASQUET Joachim, « Première promenade aux Salons : Société nationale des Beaux-Arts », *L'Action française*, 1^{er} mai 1901, p. 753–761.
- GASQUET Joachim, « Promenades au Salon : Deuxième promenade », *L'Action française*, 1^{er} juin 1901, p. 934–939.
- L'ACTION FRANÇAISE, « Ligue d'Action française : A nos amis », *L'Action française*, 15 janvier 1905, p. 81–84.
- MAZET Henri, « Chronique : L'Art : Exposition de la Société des artistes indépendants – Exposition René Seyssaud chez Bernheim », *L'Action française*, 1^{er} mai 1902, p. 812–816.
- MAZET Henri, « Beaux-Arts : Les Artistes indépendants – La Société nationale – La Société des artistes français », *L'Action française*, 15 juillet 1903, p. 173–175.
- PUJO Maurice, « La Réaction classique : Conférence faite, le 15 avril, à la Société des Artistes indépendants », *L'Action française*, 1^{er} mai 1905, p. 200–215.
- PUJO Maurice, « La Réaction classique : Conférence faite, le 15 avril, à la Société des Artistes indépendants », *L'Action française*, 15 mai 1905, p. 295–308.
- VAUGEOIS Henri, « Notes politiques : Il faudrait le dire », *L'Action française*, 1^{er} mai 1902, p. 729–736.

L'Appel au peuple

FONTREAL A. de, « Exposition des beaux-arts », *L'Appel au peuple*, 15 février 1883, p. 3.

FONTREAL A. de, « Salon de 1885 », *L'Appel au peuple*, 24 mai 1885, p. 3.

RENARD Albert, « L'Art et l'Opportunisme », *L'Appel au peuple*, 2 mai 1883, p. 1.

L'Autorité

ANONYME, « La Manifestation », *L'Autorité*, 10 juillet 1887, p. 1.

ANONYME, « Les Anarchistes : Arrestation d'un fonctionnaire suspecté d'anarchie », *L'Autorité*, 28 avril 1894, p. 2.

ANONYME, « Le Procès des anarchistes », *L'Autorité*, 8 août 1894, p. 1–2.

BAUME Gabriel, « Vernissage parlementaire », *L'Autorité*, 25 avril 1894, p. 1.

CASSAGNAC Paul de, « C'est fait », *L'Autorité*, 29 mai 1886, p. 1.

CASSAGNAC Paul de, « A la porte ! A la porte ! », *L'Autorité*, 20 novembre 1887, p. 1.

CASSAGNAC Paul de, « Les Peintres français à Berlin », *L'Autorité*, 21 février 1891, p. 1.

CASSAGNAC Paul de, « Jamais ! », *L'Autorité*, 22 février 1891, p. 1.

CASSAGNAC Paul de, « Les Saintes Haines », *L'Autorité*, 24 février 1891, p. 1.

CASSAGNAC Paul de, « La Nouvelle bombe », *L'Autorité*, 7 avril 1894, p. 1.

CERMOISE H., « Causerie », *L'Autorité*, 17 janvier 1887, p. 2–3.

DE LEONI Paul, « L'Art français à Berlin », *L'Autorité*, 20 février 1891, p. 1.

DESTRELLE, « Chronique », *L'Autorité*, 27 mai 1887, p. 2.

KERGOAL Jean de, « Beaux-Arts : Les Impressionnistes », *L'Autorité*, 18 mai 1886, p. 2.

KERGOAL Jean de, « Beaux-Arts : Les Artistes Indépendants », *L'Autorité*, 23 août 1886, p. 3.

MANUEL Paul, « Chronique », *L'Autorité*, 2 janvier 1888, p. 2.

MÉCÈNE, « A travers les expositions », *L'Autorité*, 3 juin 1888, p. 2–3.

SAINT-POTIN, « Echos et Nouvelles », *L'Autorité*, 14 avril 1896, p. 1.

SAINT-POTIN, « Echos et Nouvelles », *L'Autorité*, 20 avril 1896, p. 1.

SAINT-POTIN, « Echos et Nouvelles », *L'Autorité*, 22 avril 1896, p. 1.

L'Echo de Paris

BABIN Gustave, « Notes sur l'Art : Le Salon des Indépendants », *L'Echo de Paris*, 21 mars 1903, p. 1–2.

BABIN Gustave, « Le Salon de 1903 : Société nationale des Beaux-Arts », *L'Echo de Paris*, 15 avril 1903, p. 1–2.

BABIN Gustave, « La Curiosité », *L'Echo de Paris*, 17 mai 1903, p. 4.

BABIN Gustave, « Le Salon d'Automne », *L'Echo de Paris*, 30 octobre 1903, p. 2.

NESTOR, « L'Art français », *L'Echo de Paris*, 3 mai 1900, p. 1.

L'Estafette

HUSTIN A., « L'Exposition des peintres indépendants », *L'Estafette*, 3 mars 1882, p. 2.

SILVESTRE Armand, « Les Expositions : Des Indépendants », *L'Estafette*, 16 avril 1879, p. 3.

SILVESTRE Armand, « Sixième Exposition des artistes indépendants », *L'Estafette*, 11 avril 1881, p. 3.

L'Événement

BESSON Louis, « MM. les impressionnistes », *L'Événement*, 11 avril 1879, p. 2.

GONZAGUE-PRIVAT, « L'Exposition des artistes indépendants », *L'Événement*, 5 avril 1881, p. 2-3.

JAVEL Firmin, « L'Exposition des impressionnistes », *L'Événement*, 3 avril 1880, p. 1-2.

JAVEL Firmin, « Les Impressionnistes », *L'Événement*, 16 mai 1886, p. 1.

SPHINX, « Echos de Paris : Hier – Aujourd'hui – Demain », *L'Événement*, 11 avril 1879, p. 1.

L'Homme libre

JACQUES, « Menu propos », *L'Homme libre*, 6 avril 1877, p. 2.

JACQUES, « Menus propos : Salon impressionniste », *L'Homme libre*, 11 avril 1877, p. 2.

JACQUES, « Menus propos : Exposition impressionniste », *L'Homme libre*, 12 avril 1877, p. 1.

L'Humanité

B., « A Madagascar : Procédés de nos coloniaux – En Indo-Chine et à Madagascar – Les Somalis de Diégo-Suarez et le général Galliéni – Protestation nécessaire », *L'Humanité*, 31 août 1904, p. 2.

GEFFROY Gustave, « Salon de 1904 : Société nationale des Beaux-Arts », *L'Humanité*, 18 avril 1904, p. 2.

GEFFROY Gustave, « Salon de 1904 », *L'Humanité*, 20 avril 1904, p. 1-2.

GEFFROY Gustave, « Salon de 1904 », *L'Humanité*, 4 mai 1904, p. 1-2.

GEFFROY Gustave, « La Vie artistique : « La Tamise » de Claude Monet », *L'Humanité*, 4 juin 1904, p. 2.

GEFFROY Gustave, « Chronique : Entre artistes », *L'Humanité*, 16 septembre 1904, p. 2.

GEFFROY Gustave, « Au Salon d'Automne », *L'Humanité*, 14 octobre 1904, p. 1-2.

GEFFROY Gustave, « Le Salon d'Automne », *L'Humanité*, 20 octobre 1904, p. 1-2.

GEFFROY Gustave, « L'Art et l'Etat », *L'Humanité*, 31 octobre 1904, p. 2.

GEFFROY Gustave, « Le Salon d'Automne », *L'Humanité*, 14 novembre 1904, p. 2.

GEFFROY Gustave, « Toulouse-Lautrec », *L'Humanité*, 23 décembre 1904, p. 1-2.

GEFFROY Gustave, « Olympia au Louvre », *L'Humanité*, 6 mars 1905, p. 1.

- GEFFROY Gustave, « La Vie Moderne au Salon », *L'Humanité*, 27 avril 1905, p. 1–2.
- LA VOIE ORDINAIRE, « Echos : Peuple barbare », *L'Humanité*, 20 juillet 1904, p. 1.
- LA VOIE ORDINAIRE, « Echos : Nos Maîtres d'esthétique », *L'Humanité*, 2 septembre 1904, p. 1.
- LONGUET Jean, « La Guerre russo-japonaise : La Nouvelle défaite russe – La Russie et le droit des neutres », *L'Humanité*, 20 juillet 1904, p. 1.
- MIRBEAU Octave, « Claude Monet », *L'Humanité*, 8 mai 1904, p. 1–2.
- PRESSENSE Francis de, « L'Unité socialiste », *L'Humanité*, 26 avril 1905, p. 1.
- ROUANET Gustave, « Salon des Indépendants », *L'Humanité*, 14 avril 1905, p. 2.

L'Intransigeant

- ANONYME, « Les Peintres indépendants », *L'Intransigeant*, 2 mars 1882, p. 3.
- ENJOLRAS, « Causeries artistiques : Exposition des artistes indépendants », *L'Intransigeant*, 12 avril 1881, p. 3.

L'Opinion

- DESCLOZEAUX Jules, « Chroniques : Les Impressionnistes », *L'Opinion*, 27 mai 1886, p. 2–3.

L'Opinion nationale

- SILVESTRE Armand, « Chronique des beaux-arts : Une nouvelle société coopérative », *L'Opinion nationale*, 25 janvier 1874, p. 3.
- SILVESTRE Armand, « Chronique des beaux-arts : Physiologie du refusé - L'Exposition des révoltés », *L'Opinion nationale*, 22 avril 1874, p. 2.
- SILVESTRE Armand, « Exposition de la rue Le Peletier », *L'Opinion nationale*, 2 avril 1876, p. 3.

L'Union

- ANONYME, « Beaux-Arts et curiosité : Les Indépendants », *L'Union*, 14 mars 1882, p. 2–3.
- BERNARD Daniel, « Variétés : L'Assommoir par M. Emile Zola », *L'Union*, 13 avril 1877, p. 3.
- DE CADOU DAL G., « La République et la littérature », *L'Union*, 23 mai 1879, p. 3.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Salon de 1874 (Premier article) », *L'Union*, 6 mai 1874, p. 3.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Salon de 1874 (Quatrième article) : Peintres militaires », *L'Union*, 20 mai 1874, p. 3.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Salon de 1874 (Onzième article) : Peintres de genre », *L'Union*, 10 juin 1874, p. 3.

- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Salon de 1874 (Treizième article) : Paysagistes », *L'Union*, 21 juin 1874, p. 3.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Sur la nouvelle organisation des Beaux-Arts », *L'Union*, 27 juin 1874, p. 1–2.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Salon de 1875 : 14e article : Portraits et paysages », *L'Union*, 28 juin 1875, p. 3.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Salon de 1876 (1er article) », *L'Union*, 4 mai 1876, p. 3–4.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Salon de 1877 », *L'Union*, 3 mai 1877, p. 3.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Salon de 1877 (2e article) », *L'Union*, 11 mai 1877, p. 3.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Salon de 1877 (10e article) », *L'Union*, 3 juin 1877, p. 3.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Exposition universelle de 1878 : Beaux-Arts : 1er article : Le Trocadéro », *L'Union*, 7 mai 1878, p. 3.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Beaux-Arts : Salon de 1878 (4e article) : MM. Bastien Lepage – Lefèvre – Merson – Vely – Portraitistes et paysagistes », *L'Union*, 14 août 1878, p. 3–4.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Beaux-Arts : Salon de 1879 (3e article) », *L'Union*, 28 mai 1879, p. 3.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Salon de 1880 », *L'Union*, 2 mai 1880, p. 2.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Salon de 1880 », *L'Union*, 15 mai 1880, p. 2–3.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Salon de 1880 », *L'Union*, 27 mai 1880, p. 2–3.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Beaux-Arts : Salon de 1881 (10e article) », *L'Union*, 17 juin 1881, p. 2–3.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Beaux-Arts : Salon de 1881 (12e article) », *L'Union*, 27 juin 1881, p. 2–3.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Salon de 1882 », *L'Union*, 15 juin 1882, p. 3.
- LAURENTIE Sébastien, « Sans titre », *L'Union*, 10 octobre 1876, p. 1–2.
- LAURENTIE Sébastien, « sans titre », *L'Union*, 21 octobre 1879, p. 1.
- MAYOL DE LUPÉ H. de, « Paris, 30 janvier 1876 », *L'Union*, 31 janvier 1876, p. 1.
- MAYOL DE LUPÉ H. de, « Paris, 26 février 1876 », *L'Union*, 27 février 1876, p. 1.
- MAYOL DE LUPÉ H. de, « Paris, 9 mai », *L'Union*, 10 mai 1877, p. 1.
- MAYOL DE LUPÉ H. de, « Paris, 17 mai », *L'Union*, 18 mai 1877, p. 1.
- MAYOL DE LUPÉ H. de, « Paris, 13 juin 1877 », *L'Union*, 24 juin 1877, p. 1.

Paris-Journal

- BERTALL, « Exposition des impressionnistes, rue Lepeletier », *Paris-Journal*, 15 avril 1876, p. 1–2.
- BERTALL, « Exposition des impressionnistes », *Paris-Journal*, 9 avril 1877, p. 1–2.
- BERTALL, « Les expositions particulières : Revue artistique : Prologue du Salon de 1879 », *Paris-Journal*, 10 mai 1879, p. 1–2.
- BERTALL, « L'Antichambre du Salon », *Paris-Journal*, 3 avril 1880, p. 1–2.

BERTALL, « Les Indépendants : Exposition des ex-impressionnistes, ex(naturalistes, ex-nihilistes, etc., etc. : Rue des Pyramides », *Paris-Journal*, 7 avril 1880, p. 2.

BERTALL, « Exposition : des peintres indépendants et nihilistes : 36, boulevard des Capucines », *Paris-Journal*, 21 avril 1881, p. 1-2.

Résumé

La réception de l'avant-garde artistique dans la presse politique en France, de l'impressionnisme au fauvisme (1874-1905).

Cette thèse a pour objet la réception de l'avant-garde artistique, de l'impressionnisme au fauvisme, dans la presse politique au cours des trente premières années de la Troisième République en France. Dans la perspective d'analyser la politisation non de la scène artistique mais de sa perception, nous nous proposons d'étudier la notion d'avant-garde artistique à travers le prisme du politique, de rechercher ce que les contemporains politisés des artistes considèrent comme un art à l'avant-garde. Pour cela, nous nous sommes intéressés à la période longue, de 1874 à 1905, de l'impressionnisme au post-impressionnisme. Point de départ intéressant, la première exposition du groupe impressionniste intervient sur la scène parisienne après la proclamation de la Troisième République le 4 septembre 1870, l'échec de la tentative de restauration monarchique de l'automne 1873 mais avant le vote de l'amendement Wallon le 30 janvier 1875 qui officialise la République. Sa réception s'inscrit dans le contexte de l'instauration puis de l'enracinement de la République en France, du passage des républicains de l'opposition au gouvernement. L'analyse de la réception des mouvements artistiques qui se développent à la fin des années 1880 permet quant à elle d'appréhender la perception du paysage artistique par le monde politique, de la gestion de l'État par les républicains modérés à l'accession au gouvernement des radicaux, intransigeants des années 1870. La presse politique, qui n'a pas vocation à discuter sur l'art mais constitue un miroir quotidien présentant une hiérarchie des valeurs, des événements dont elle garde la trace, nous est apparue un médium extrêmement pertinent afin de mettre à jour les réactions des spectateurs politisés dont les articles contiennent en filigrane les empreintes.

Mots clés : avant-garde, presse politique, impressionnisme, néo-impressionnisme, Nabis, Rose-Croix, symbolisme, Fauvisme, Troisième République, presse, critique d'art.

The Reception of the avant-garde in the Political Press in France, from Impressionism to Fauvism (1874-1905).

In this thesis we study how the artistic *avant-garde* was perceived by the political press in France during the first thirty years of the Third Republic, from Impressionism to Fauvism. We propose to question the notion of *avant-garde* by studying it through the political prism, trying to ascertain what the artists' politically aware contemporaries used to consider *avant-garde* art. In that perspective, we do not focus on the political commitments of the artists, but on the way their art was perceived. We chose to consider a rather long period of time, ranging from 1874 to 1905, from Impressionism to Post-impressionism. The first exhibition of the impressionist group took place in Paris just after the Third Republic was proclaimed, on the 4th of September 1870, and the unsuccessful attempt to restore the Monarchy in the fall of 1873, but before the Wallon amendment voted on the 30th of January 1875, which formalized the establishment of the Republic. We study its reception both in the wake of the establishment of the Republic and as this political regime settles in France, when the Republicans cease to be part of the opposition and start leading the country. Analysing the reception of the art movements emerging in the late 1880's allows us to grasp how the political audience reacted to the artistic production from the Moderate Republican government to the Radicals' – formerly called *intransigeants* in the late 1870's. Although the purpose of the political press was not to discuss art per se, it still reported artistic and political events, hierarchically presenting them on a daily basis. Acting as a powerful tool to explore the expectations and reactions of its intended politically aware readers, the political press remains a very relevant source for art historians.

Keywords : avant-garde, political press, Impressionism, Neo-Impressionism, Nabis, Rose-Croix, Symbolism, Fauvism, Third Republic, press, art critic.