



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).**

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

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. Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle* de Pierre Larousse, publié en 1866, en révèle une extension sémantique : le terme est rattaché au domaine politique et tout particulièrement à celui de l'opposition. La notion d'avant-garde artistique se voit popularisée entre 1885 et 1915 à la suite de l'inflation du terme dans le vocabulaire politique ; se multiplient alors les métaphores politiques chez les critiques afin de rendre compte de mouvements artistiques ou littéraires qui rompraient avec la tradition.

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.

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.

Notre étude débute ainsi par la réception d'un mouvement artistique relativement bien identifié par la critique – qu'il soit qualifié de « nouvelle peinture »², « nouvelle école »³, que ses membres soient appelés les « indépendants »⁴, les « disciples de Manet »⁵ ou les « impressionnistes »⁶ – 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

1 Claude-Henri de Saint-Simon (dir.), *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Bossange 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 Anonyme, « Salon de 1876 », *La République française*, 17 juin 1876, p. 3.

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

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

5 Emile Cardon, « Avant le Salon : l'exposition des révoltés », *La Presse*, 29 avril 1874, p. 2-3.

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

Henri Fantin-Latour, Edgar Degas, Camille Pissarro, Paul Cézanne et Berthe Morisot. 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, désignés pour la première fois au sein de notre corpus comme « peintres d'avant-garde »⁷ en avril 1877, ont ainsi guidé notre étude. Ces manifestations, au cours desquelles des artistes choisissent de se grouper 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, a nécessité 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. Une telle étude a nécessité 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 artistes refusés fondent le Groupe des Artistes Indépendants, ouvert à tous ceux désirant les rejoindre, qui organisent une première exposition en mai 1884⁸. 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. 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 leurs œuvres en Europe. 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

⁷ Jacques, « Menus propos : Salon impressionniste », *L'Homme libre*, 11 avril 1877, p. 2.

⁸ 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.

étudiés. Les années 1890 sont également marquées par la scission du salon officiel en deux sociétés rivales. 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, les théâtres. Les galeries privées jouent également un rôle de plus en plus important sur la scène artistique parisienne. Le Salon d'Automne, fondé par Frantz Jourdain en 1903, 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. L'exposition du boulevard des Capucines se situe, plus précisément, après 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 permet d'officialiser la République en dépersonnalisant le septennat du président, 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. Les droites bonapartiste et monarchiste connaissent quant à elles un affaiblissement croissant qui les oblige à un repositionnement face à la République 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, des attentats anarchistes, et de l'affaire Dreyfus qui favorise le développement des ligues d'extrême droite. Cette période est caractérisée par la structuration des premiers partis politiques tels le parti radical en juin 1901, l'Action libérale populaire en juillet de la même année et la Section française de l'Internationale ouvrière en avril 1905.

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.

La presse parisienne connaît une période d'intenses développements 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. Les villes sont envahies par le journal qui s'étale sur les murs et dont on crie les titres dans la rue, touchant même ceux qui ne l'achètent pas. La presse s'inscrivant dans la vie quotidienne des Français, l'achat de tel ou tel titre constitue une affirmation d'appartenance politique tandis que le journal militant renaît, cherchant à établir un dialogue avec son lecteur. Le rôle d'une telle presse qui, en informant et sollicitant ses lecteurs, fabrique ses militants, les encourageant à l'organisation et à l'engagement est ainsi primordial dans la vie politique française.

L'étude de la presse politique, qui n'a pas vocation à discourir sur l'art mais constitue un véritable « miroir quotidien »⁹ 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. 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.

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, constitués le temps d'expositions. 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

9 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.

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.

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, à travers deux chapitres chronologiques, 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 ont en effet, exception faite des néo-impressionnistes, été 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.

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'« intransigeants », 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. Incapables 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, antinational 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.

Nous avons ainsi 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 cheval, qui badine avec la rentrée parlementaire, le regard du lecteur du journal militant est confronté à un voisinage créateur de sens. 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.