

La mise en lumière des indépendants. Le mythe de l'artiste isolé chez les écrivains symbolistes français

Françoise Luchert

Volume 26, Number 1-2, 1999

Postures et impostures de l'artiste moderne
Myths of the Modern Artist: Exposing the Pose

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1071549ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1071549ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)
1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Luchert, F. (1999). La mise en lumière des indépendants. Le mythe de l'artiste isolé chez les écrivains symbolistes français. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 26(1-2), 59–68. <https://doi.org/10.7202/1071549ar>

Article abstract

Inspired by the thinking of art sociologists like Nathalie Heinich, Pierre Bourdieu and Dario Gamboni, this article examines how a particular group of writers on the rise, the symbolist generation active in the late nineteenth century, engaged in promoting a certain artistic ideal that would in return enhance and legitimize their own aesthetic agenda and position. The young novelists and poets writing art criticism in the small literary magazines that proliferated in symbolist circles became the champions of the new independent painters exhibiting outside traditional art institutions. Going against the grain of positivist thinking, that tied the art producer to his own historic, geographic and social circumstances, they resuscitated the romantic figure of the misunderstood solitary genius, at once a saint and a prophet, towering above the crowd and waiting to be discovered. This was, of course, the very image they wanted to project of themselves. That is why they remained faithful to this archetype, even in the face of professional success, their protégés' and their own.

La mise en lumière des indépendants. Le mythe de l'artiste isolé chez les écrivains symbolistes français

FRANÇOISE LUCBERT, UNIVERSITÉ DU MANS

Abstract

Inspired by the thinking of art sociologists like Nathalie Heinich, Pierre Bourdieu and Dario Gamboni, this article examines how a particular group of writers on the rise, the symbolist generation active in the late nineteenth century, engaged in promoting a certain artistic ideal that would in return enhance and legitimize their own aesthetic agenda and position. The young novelists and poets writing art criticism in the small literary magazines that proliferated in symbolist circles became the champions of the new independent painters exhibiting outside traditional art institutions. Going against the

grain of positivist thinking, that tied the art producer to his own historic, geographic and social circumstances, they resuscitated the romantic figure of the misunderstood solitary genius, at once a saint and a prophet, towering above the crowd and waiting to be discovered. This was, of course, the very image they wanted to project of themselves. That is why they remained faithful to this archetype, even in the face of professional success, their protégés' and their own.

Dans un texte qui retrace les origines du symbolisme, le poète Gustave Kahn explique pourquoi le jeune auteur parisien de la fin du XIX^e siècle s'adonnait si couramment à la critique. Afin de diffuser ses idées sur l'art et sur la littérature, « le nouveau poète se devait et devait aux autres, quoique l'occupation ne fut pas fort amusante, de faire la critique. Pour pouvoir écrire l'œuvre d'art pure, il fallait pouvoir l'expliquer dans des travaux latéraux¹. » Le rôle de premier plan joué par toutes les formes de critiques au sein des périodiques d'avant-garde qui se multiplient grâce à la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse montre à quel point la position de Kahn n'est pas isolée au sein de la génération symboliste. Les gens de lettres rattachés à ce mouvement ont presque tous publié des chroniques d'art dans les feuilles plus ou moins éphémères auxquelles Remy de Gourmont réservait l'appellation de « petites revues². » Avant de se consacrer à leur propre production, ils se donnaient comme obligation de commenter le travail de leurs contemporains dans des tribunes expressément fondées pour cela. Bien plus qu'un genre mineur ou qu'une activité lucrative de second ordre, la critique artistique servait, au même titre que les nombreux manifestes littéraires du temps, à élaborer et à divulguer de nouvelles théories esthétiques. De plus, cette pratique d'écriture donnait accès à la carrière littéraire tout en permettant d'asseoir sa réputation d'homme de goût ou, mieux, de découvreur d'artistes.

La présente étude vise à montrer comment le jugement sur les artistes alors tenus pour des isolés donne aux jeunes gens de lettres une occasion unique d'établir un capital symbolique qui les aide à construire une image positive d'eux-mêmes. Cette réflexion s'inscrit d'une part dans la lignée de l'ouvrage fondateur sur le mythe de l'artiste par Ernst Kris et Otto Kurz, d'autre part dans celle des travaux de Dario Gamboni et de Nathalie Heinich qui analysent dans une perspective sociologique, la tendance culturelle à inventer des légendes à propos des artistes³. Je m'intéresserai tout particulièrement à ce que les critiques

progressistes du tournant du XX^e siècle considéraient comme leur plus haute mission, à savoir la mise en lumière et la mise en valeur des peintres indépendants. Suivant les conclusions de Gamboni à ce sujet, je montrerai comment cette forme de critique relève d'une entreprise de double promotion. Servant initialement à mettre en avant l'œuvre d'un artiste ou d'un groupe d'artistes encore inconnus, elle constitue un moyen efficace de se valoriser soi-même à l'intérieur d'une stratégie de production de la valeur au sens où l'entend Pierre Bourdieu lorsqu'il se penche sur l'économie des biens symboliques⁴. Je pars du présupposé selon lequel ce type de discours ne procède pas d'une interprétation positiviste visant à restituer le sens objectif des productions artistiques. Il faudrait, pour caractériser l'apport des auteurs dont il sera question, avoir recours à l'image d'un architecte qui investit l'œuvre picturale d'une valeur et d'une signification spécifiques à mesure qu'il érige l'édifice de son texte. Il en va effectivement d'une construction herméneutique par laquelle l'écrivain offre une image idéalisée des artistes, laquelle lui permet en outre de justifier la conception élevée qu'il se fait de sa propre contribution. Je soutiendrai dans les prochaines pages que la valorisation du métier de critique repose sur une étroite correspondance entre l'exégète et le créateur qu'il apprécie, le premier se percevant comme un indépendant, un isolé et un prophète au même titre que le second. C'est en vertu de ce complexe processus d'identification que l'artiste doit impérativement se plier à l'idéal du critique car des qualités telles que l'indépendance, l'isolement et le caractère prophétique confirment le génie du peintre en même temps qu'elles garantissent la compétence du critique.

Le prestige de l'art indépendant

Dans leurs mémoires sur la période, plusieurs symbolistes parlent du prestige que représentait pour eux le mot « indépendant ». Servant à désigner les bons artistes qui refusent d'être

inféodés à une école, le terme correspond en fait à un idéal. Ce n'est pas par hasard si Edmond Bailly, éditeur de l'important mensuel les *Entretiens politiques et littéraires* et des œuvres poétiques d'André Gide, choisit de baptiser sa maison la « Librairie de l'Art indépendant ». Trois revues d'avant-garde arborent d'ailleurs fièrement le vocable dans leur titre : *La Revue indépendante*, dont le nom fait à lui seul office de manifeste, *La Plume*, qui porte un temps en sous-titre « Revue de littérature, de critique & d'art indépendants » et *Chimère*, s'offrant au lecteur comme une « Revue de critique indépendante et d'insolence littéraire ». Deux autres périodiques, *Les Essais d'art libre* et *L'Idée libre*, évoquent pour leur part le concept d'indépendance en l'associant à celui de liberté. Tout écrivain d'art collaborant à de telles revues éprouve beaucoup de sympathie pour le peintre indépendant. Célébré dans des textes de fiction ou de critique d'art, il constitue le paradigme de l'artiste par excellence; il est incontestablement une figure d'identification privilégiée pour ceux qui font leurs débuts dans le monde des lettres. Témoin de la difficulté que rencontre tout créateur à faire accepter son art, le peintre de talent rejeté par les institutions ou refusant simplement d'y être associé s'impose comme l'*alter ego* du jeune poète qui, d'après la formule de l'écrivain Camille Mauclair, était lui-même « possédé par le démon de l'indépendance⁵. »

En critique d'art, on tenait fréquemment le mot « indépendant » pour un synonyme d'« intransigeant » ou d'« impressionniste ». Le romancier Joris-Karl Huysmans utilise indifféremment les trois termes en expliquant qu'il n'y a pas lieu de séparer les impressionnistes à proprement parler (Pissarro, Monet, Sisley, Morisot, Guillaumin, Cézanne) des autres peintres de la « Société anonyme coopérative à personnel et capital variable des artistes, peintres, sculpteurs et graveurs » (Degas, Cassatt, Raffaelli, Caillebotte, Forain, Zandoménéggi) car, en dépit de leurs particularités individuelles, tous savent se distinguer des artistes reconnus officiellement⁶. Kahn emploie le même réseau verbal à propos des néo-impressionnistes, tantôt assimilés à des « intransigeants », tantôt à des « novateurs⁷ ». L'artiste méprisé par les journaux à grand tirage, voire carrément « maudit⁸ », selon la terminologie que Mauclair emprunte à l'imaginaire romantique remis au goût du jour par les études de Verlaine sur les poètes Corbière, Rimbaud et Mallarmé⁹, apparaît comme un mythe fondateur de l'esthétique symboliste. Aux yeux des chroniqueurs novateurs, le fait d'être rejeté par la presse établie fonde la validité d'un artiste. Surprendre, effrayer ou choquer la critique bien pensante, voilà ce qui cautionne la qualité d'une œuvre et le critique d'art digne de ce titre réserve exclusivement son estime aux dissidents avantageusement comparés à de glorieux « trouble-fête, si honnis et si conspués¹⁰. »

Cette conception de l'artiste, qui doit en vérité beaucoup aux initiatives des peintres voulant exposer en dehors des grands

circuits constitués, est contemporaine des profondes transformations qui marquent le milieu de l'art de l'époque. L'abandon du Salon officiel de peinture et de sculpture par l'État en 1881 de même que l'essor des sociétés d'artistes dans les deux dernières décennies du siècle¹¹ contribuent à l'expansion d'un marché libre qui favorise la multiplication des lieux de diffusion : galeries privées, salons organisés par des associations telles que la Société des artistes indépendants (fondée en 1884) et expositions individuelles ou collectives se tenant dans des lieux inusités (cafés, foyers de théâtre, salles de rédaction de journaux ou de revues). Perçue comme une action héroïque ou du moins comme un geste de protestation contre la mainmise de l'État sur le domaine des beaux-arts, l'organisation de ces événements sert de point de repère à ceux qui cherchent à renouveler la littérature. Eux-mêmes guidés par un fort désir d'affranchissement, les écrivains symbolistes encouragent les mouvements sécessionnistes à Paris comme dans les autres grandes villes européennes : les XX et la Libre Esthétique à Bruxelles, le cercle Pour l'Art à Anvers ou encore les sécessions munichoise, viennoise et berlinoise¹². Les peintres qui n'exposent pas aux Salons sont assimilés à des dignes successeurs de Courbet et de Manet, lesquels auraient autrefois lutté hardiment contre la proverbiale et « dure sottise des jurys¹³ ». Promus au rang de valeureux rebelles, les impressionnistes, les néo-impressionnistes, de même que les autres indépendants participant à ce que le poète Charles Morice surnommait joliment les « salonnets¹⁴ », influencent les auteurs qui souhaitent accomplir dans les domaines des lettres une révolution analogue à celle des artistes. À la manière des peintres créant de nouvelles structures – associations d'artistes, expositions parallèles – les écrivains fondent des organes qui ne cessent de combattre les principales institutions littéraires et artistiques du temps. Souvent polémiques, parfois excentriques, toujours contestataires, ces tribunes portent en elles tous les espoirs d'une génération qui s'oppose farouchement aux valeurs établies de la morale bourgeoise afin de libérer l'art de l'académisme et les lettres du joug des conventions. Les animateurs de petites revues et les artistes indépendants ont ceci en commun qu'ils tentent de faire admettre leur art non conformiste hors des réseaux officiels de diffusion. Comme le note Mauclair, ils ressemblent à des « camarades de lutte¹⁵ » unis dans l'adversité pour combattre les idées reçues.

Le paradigme de l'isolé

Cette forme de solidarité explique pourquoi les symbolistes commentent systématiquement les nombreuses expositions indépendantes présentées par les sociétés d'artistes ou par les marchands de tableaux. Conformément à leur intérêt soutenu pour l'art indépendant, ils portent en priorité leur attention sur ceux que l'on nommait communément les « isolés ». Albert

Aurier, le jeune et brillant critique à qui l'on doit l'appellation¹⁶, décrivait ces derniers comme des

indépendants qui, presque inconnus ou méprisés du public, silencieux et désintéressés de tout lucre, de tout ruban, de toute immédiate popularité, travaillent loin des Écoles, loin des Académies, à la recherche, à la lente élaboration d'un Art nouveau qui sera peut-être l'Art de Demain !¹⁷

Cette perception de l'artiste s'inspire fortement de l'idéal romantique du génie incompris qui lutte pour défendre son art dans un monde hostile. À la fin du siècle, le créateur digne d'intérêt se définit comme un être unique, original, solitaire, autodidacte, indépendant, incompris et surtout isolé. La définition symboliste de l'artiste de génie ne consiste pas toutefois en une plate redite, un simple report ou une prolongation banale de l'esthétique romantique mais bien en une « reformulation » originale qui s'inscrit dans un contexte historique et idéologique particuliers. Le romantisme offre un modèle fort pour renouveler le débat sur la critique à partir des années 1885, période au cours de laquelle la foi sert d'antidote au scepticisme généralisé qui triomphait dans les décennies précédentes. On renoue avec certains aspects du romantisme parce qu'il fournit des concepts appropriés pour mettre en échec l'hégémonie du positivisme et du matérialisme. Plus spécifiquement, c'est la notion d'isolement qui sert à contrecarrer les doctrines comtiennes, zoliennes ou tainiennes. Les symbolistes s'en prennent particulièrement à Hippolyte Taine parce qu'il est celui qui applique le plus directement aux beaux-arts la théorie déterministe de la race, du moment et du milieu. La théorie symboliste de l'art prend le contre-pied de l'esthétique de Taine : elle ne définit pas l'artiste en fonction de son inscription dans son temps, dans son pays et dans son cadre social mais plutôt par rapport à la manière dont il se distingue de ses contemporains, de ses compatriotes et de ses congénères. Il s'agit en quelque sorte d'un déterminisme à rebours, l'artiste étant un être d'exception exactement en tous points à l'opposé de l'individu déterminé par son environnement. Aurier, l'un des détracteurs les mieux articulés de Taine, propose une définition de l'œuvre d'art tout à fait contraire à celle de l'auteur de la *Philosophie de l'art* : « L'œuvre d'art est, en valeur, inversement proportionnelle à l'influence des milieux qu'elle a subie¹⁸. » L'essence de la création artistique résiderait ainsi dans un dépassement des conditions objectives de production. Il faut absolument transcender son époque et son milieu tout en s'éloignant de l'académisme et en défiant l'opinion publique. De la même manière que le romantisme l'avait fait avant lui, le symbolisme confère une valeur positive à la marginalité, attitude en principe jugée avec réprobation par la *doxa*. Qui plus est, le fait d'être marginal, voire misanthrope, ne constitue pas seulement une marque de génie comme cela était

le cas des romantiques; la position de retrait, d'isolement vis-à-vis la société contemporaine se révèle comme une condition *sine qua non* de la génialité.

Selon Kahn « l'amateur ne connaît point assez les *isolés*. Or en art, être un isolé, c'est ce qui importe¹⁹. » En conséquence, le devoir du critique est de mettre en lumière les individus qui, loin de l'ordinaire et du convenu, produisent un art original que seuls quelques élus savent apprécier. Le modèle de l'isolé convient parfaitement aux chroniqueurs d'art des revues littéraires d'avant-garde parce qu'ils défendent une position individualiste et qu'ils ont une conception élitiste de l'esthétique. Plus encore, la théorie de l'isolé constitue un moyen de rapprochement entre les critiques et les artistes : les écrivains symbolistes se perçoivent eux-mêmes comme des créateurs isolés et c'est sur cette base qu'ils établissent une relation intersubjective avec les peintres dont ils parlent. Une telle perception leur permet par ailleurs de se valoriser eux-mêmes : contrairement à la foule inculte fréquentant le Salon, ils se présentent au lecteur comme des commentateurs éclairés en mesure de comprendre un art qui, suivant la formule éloquente de Hennequin, n'est « assurément pas fait pour plaire aux masses²⁰. » Convaincus que les travaux des isolés ne peuvent être appréciés par le grand nombre parce qu'ils exigent une « certaine initiation²¹ », ils revendiquent le statut d'initiés ayant percé le mystère de la création artistique. Conformément à l'étymologie grecque du mot mystère, ils sont des *mustês*, c'est-à-dire des initiés au culte de l'art : ils auraient accès à des secrets définitivement hors de portée des profanes. Ils n'aiment en réalité que l'art inaccessible à la masse, comme Joséphin Péladan, le futur instigateur des Salons de la Rose+Croix, qui prise les œuvres « hermétiques » exécutées par Gustave Moreau « pour les seuls initiés²². » Être incompris de son vivant représente presque un gage de gloire future puisque, d'après cette vue élitiste, tout objet d'art intéressant est par définition incompréhensible pour la plupart des visiteurs du Salon²³. Huysmans pense que ce phénomène explique l'insuccès en France de l'art raffiné et déconcertant de Whistler, peintre « en dehors de tout l'art contemporain²⁴ » possédant la faculté de pratiquer « aristocratiquement » et au mépris des foules un art « résolument solitaire » et « hautement secret²⁵. »

Les symbolistes s'intéressent exclusivement aux créateurs qu'ils tiennent pour des artistes extraordinaires et uniques, comme Moreau que l'on estime avant tout pour son isolement. Le peintre, qui avait décidé de ne plus exposer au salon après 1880, avait acquis la réputation d'être un solitaire préférant le calme de son atelier à la cohue des grandes expositions où se pressent annuellement des milliers de visiteurs²⁶. De plus, Moreau n'exploite pas le réseau de diffusion parallèle ; une seule exposition individuelle a lieu de son vivant à la galerie Goupil en mars 1886, ce qui lui vaut l'admiration de tous ceux qui dénoncent la banalité de la peinture académique. Kahn le décrit comme un

être « si haut et si à part²⁷ » tandis que Huysmans, persuadé que les artistes de talent dédaignent les exhibitions mercantiles, s'enthousiasme pour le fait que Moreau ait depuis longtemps refusé d'y participer²⁸. Huysmans va jusqu'à comparer son existence à celle d'un religieux ou d'un

... mystique enfermé, en plein Paris, dans une cellule de moine où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine qui bat furieusement pourtant les portes du temple. Abîmé dans l'extase, il voit resplendir les féeriques visions, les sanglantes apothéoses des autres âges²⁹.

L'enfermement, la claustration, l'isolement, sont des thèmes utilisés fréquemment par les auteurs croyant que les peintres de génie restent à l'écart de leurs contemporains. À la manière de Puvis de Chavannes, ils s'enfermeraient dans une retraite, ne la quittant que pour se familiariser avec les œuvres des autres novateurs ou pour rencontrer quelques proches, rares témoins de leur quête artistique³⁰. Tel un ermite et selon ce que le poète belge, Émile Verhaeren, pense de son compatriote et ami, Fernand Khnopff, les « âmes hautes » vivent seules et « loin de tout » dans un « recueillement continu, prolongé et mystique³¹. » Et c'est parce qu'il répond au paradigme de l'isolé que Charles-Marie Dulac incarne pour Huysmans le modèle par excellence de l'artiste-moine³².

Comme l'ont établi Kris et Kurz, le parallèle entre l'artiste et le religieux reclus fait partie d'une rhétorique courante depuis la Renaissance, alors que les biographies de peintres s'inspiraient fortement du modèle hagiographique. Parmi les motifs biographiques les plus récurrents, celui du créateur menant une vie austère et retranchée du monde connaît un succès sans précédent à la fin du siècle dernier. La figure de l'élu, du saint³³, voire du moine ou du prophète³⁴, s'impose dans une période marquée par un intense renouvellement des préoccupations religieuses. Or la vague idéaliste et mystique manifeste en France au cours des quinze dernières années du XIX^e siècle ne concerne pas seulement le domaine religieux. Plus profondément, il s'agit d'un mode de penser qui informe la conception du monde tout autant que la théorie de l'art et de la littérature. Seule la notion de mysticisme esthétique semble appropriée pour rendre compte de la position des symbolistes en matière de critique d'art. Leur démarche est mystique dans la mesure où elle rejette les fondements rationalistes d'une critique basée sur la connaissance pour mettre en avant une approche divinatoire qui situe le jugement de goût sur l'art au niveau du sentiment. Cette critique subjective requiert une adhésion spirituelle et émotive à la cause de l'art; elle relève en ce sens davantage de la croyance et de la conviction que de l'exercice de la raison. D'autant plus que la création du mythe de l'isolé s'appuie en partie sur un fait avéré : de nombreux artistes préfèrent vivre loin de leurs con-

temporains, à l'écart de l'agitation urbaine. Si certains retrouvent refuge dans des propriétés situées à proximité de la région parisienne (Monet à Giverny; Denis à Saint-Germain-en-Laye³⁵), d'autres s'installent loin de la capitale (Cézanne à Aix-en-Provence; Van Gogh à Arles; Renoir à Cagnes) ou encore établissent une communauté artistique dans des petits villages de province tels que Pont-Aven en Bretagne³⁶ et Marlotte au cœur de la forêt de Fontainebleau³⁷. Les plus radicaux s'exilent à l'étranger (Gauguin à Tahiti, Bernard au Caire) ou, comme Jan Verkade, entrent carrément au monastère³⁸.

Des héros malgré eux

Les symbolistes n'admettent pas que leurs héros appartiennent aux institutions établies ou fassent une carrière officielle car ils sont persuadés que la reconnaissance publique déshonore les artistes. Ils maintiennent donc à tout prix le paradigme de l'isolé quitte à devoir aller contre certaines évidences biographiques. En premier lieu, la stratégie utilisée est celle de la dénonciation systématique des compromis, la règle implicite se résumant comme suit : aucun artiste digne de ce nom ne doit être reconnu par les instances officielles. Si par malheur cela arrivait, le critique honnête n'aurait d'autre choix que de dire ses regrets à voir l'image de son héros ternie par le succès. C'est en ce sens qu'il faut interpréter la déception de plusieurs chroniqueurs d'art après la nomination de Moreau à l'Institut des Beaux-Arts (1888) aux côtés des peintres académiques les plus en vue. Nonobstant leur admiration inconditionnelle pour le peintre, certains n'hésitent pas à lui adresser des reproches. « Il nous semblait si au-dessus des manieurs de pincesaux, ... si déshabillé de quotidienneté et de contingence », déplore Verhaeren dans un article inspiré par la circonstance³⁹. Tout aussi amer, Péladan dit préférer le moment où le peintre des Salomés n'avait pas encore accepté la « banale distinction de l'Institut⁴⁰. » Cette tactique argumentative comporte néanmoins des risques; la réputation flétrie du créateur peut nuire à celle du critique qui s'intéresse à ses travaux. La meilleure façon de s'accommoder des éventuels compromis des peintres favoris consiste à altérer quelque peu la vérité de manière à prouver qu'ils appartiennent effectivement à la catégorie des isolés. On atténue par exemple le fait que Moreau ait été membre de l'Institut et professeur de l'École des Beaux-Arts (1892-1898) en avançant qu'il n'y était pas vraiment à sa place, qu'il ne s'y était contraint qu'à la toute fin de sa carrière et que, de toute façon, il y enseignait d'une manière très libérale⁴¹. Dans son éloge funèbre paru peu après le décès du maître en 1898, Geffroy dit même en substance que le fait d'occuper un poste de cette nature n'avait rien changé dans son existence et qu'il était finalement demeuré un solitaire « travaillant dans la retraite et le silence⁴². »

On retrouve le même type de stratégie à l'endroit de Puvis

de Chavannes, considéré comme un génie incompris malgré sa renommée et ses nombreuses commandes par l'État, dont certaines, telles les fresques pour la Sorbonne et le cycle sur la vie de sainte Geneviève au Panthéon, détiennent une très forte valeur symbolique autant que politique. À l'exception de Huysmans, qui reste sans conteste l'un des seuls à le juger sévèrement⁴³, tous l'admirent en dépit de sa célébrité. Ce fait assez exceptionnel mérite d'être souligné car il est l'un des rares peintres à qui l'on pardonne sa notoriété. Mais cela ne veut pas dire que les symbolistes renoncent pour autant à leur idéal : s'ils acceptent, ou plutôt, tolèrent le succès du peintre, il leur faut trouver un moyen de cacher une réalité qu'ils perçoivent comme négative. La manière la plus efficace de ne pas tenir compte de sa réussite est encore de mettre l'accent sur les difficultés ayant jalonné son parcours, la vie d'ascèse menée dans le passé apparaissant pour ainsi dire comme un remède anticipé à la réussite actuelle. On s'évertue en outre à montrer que sa gloire ne vint qu'au soir de sa vie, alors qu'il avait été raillé, incompris ou ignoré pendant de longues années. La notice nécrologique écrite par Geffroy, en octobre 1898, reste à ce titre tout à fait exemplaire⁴⁴ et c'est dans le même sens que vont les textes composant une livraison spéciale de *La Plume* parue avant la mort du peintre⁴⁵. Unanimement célébré en France comme à l'étranger, et ce autant par les administrations publiques que dans les cercles d'avant-garde, Puvis de Chavannes n'a, précise-t-on, jamais succombé à la vanité qu'accompagne en général le succès, ce qui lui a permis de demeurer « la plus haute individualité⁴⁶ » de l'art français contemporain. Aux dires de Thadée Natanson, le critique attitré de *La Revue blanche*, il avait accepté avec sagesse et sérénité de ne pas être reconnu à sa juste valeur avant sa vieillesse. Après tout, n'avait-ce pas été un privilège réservé au génie que d'avoir pu surprendre ou choquer les esprits étroits ? Sur les traces des plus grands maîtres du passé, il se résignait à ne pas être, avant l'âge mûr, « mieux traité dans un pays que ne le fut, de son vivant, Poussin⁴⁷. » Dans la perspective analysée ici, l'humilité, la simplicité, la sincérité, le désintéressement, le recueillement et l'ardeur au travail sont autant de qualités morales qui permettent à un peintre comme Puvis de Chavannes de relever l'impossible défi de devenir l'artiste le plus renommé de l'heure tout en gardant l'âme d'un isolé ...

Porté par le même idéal et arrivant au même type de conclusions, Mauclair réussit quant à lui montrer qu'Albert Besnard, pourtant auteur d'œuvres publiques fort prestigieuses – depuis les compositions pour la salle des mariages de la mairie du 1^{er} arrondissement au plafond du salon des sciences à l'Hôtel-de-ville de Paris (1890) en passant par la décoration du grand amphithéâtre de chimie à la Sorbonne – avait été un maître contesté qui devait « rassurer » les « visiteuses mondaines » et les critiques officiels en leur parlant de sa passion pour Ingres⁴⁸. Mauclair attribue le génie de Besnard à son indépen-

dance : il ne peignait ni comme les impressionnistes ni selon les formules académiques, allègue le critique dans l'ouvrage qu'il lui consacre en 1914. « Isolé par goût et par instinct », il aurait bel et bien « suscité ici et là des défiances » de la part du public et de la critique. Et si l'écrivain d'art est forcé d'admettre que le peintre a connu un véritable succès, il l'excuse aussitôt en ajoutant que Besnard ne doit sa réussite qu'à son talent, n'ayant « jamais pratiqué les tactiques de l'arrivisme⁴⁹. » À l'instar des autres symbolistes, Mauclair ne craint pas de présenter rétrospectivement comme des isolés des artistes qui ne le furent pas. Ainsi le peintre académique Jean-Paul Laurens, tenu pour un indépendant même s'il était acclamé pour ses réalisations au Panthéon⁵⁰, ou Alfred Roll, qui aurait un jour été un novateur contesté malgré ses portraits mondains et ses images de « nudités plantureuses⁵¹. » Paradoxalement, le mythe de l'isolé sert parfois à justifier la production de ceux qui furent célèbres en leur temps. Besnard, devenu directeur de l'Académie de France à Rome en 1914, soit au moment même où Mauclair écrit une monographie sur son art, a besoin d'une manière de réhabilitation : seules les velléités d'indépendance de sa jeunesse peuvent le laver du terrible soupçon de s'être fait le complice de l'administration des Beaux-Arts ... D'autant plus que, comme le signale un texte promotionnel de 1905 destiné à la souscription d'un livre de Mourey sur le peintre, « tout le monde connaît et admire » les travaux de celui que l'on tient communément pour l'« une des gloires de l'art français⁵². »

Force est de constater que les critiques s'intéressant aux travaux de Besnard durant les premières décennies du XX^e siècle ne sont plus les jeunes contestataires qui animaient avec ardeur des périodiques polémistes ... Après s'être beaucoup moqués des institutions officielles dans des chroniques incendiaires, nombre de ces révolutionnaires finissent par devenir des hauts dignitaires de la culture institutionnalisée, comme Georges Lecomte élu à l'Académie française en 1925. Geffroy, entre-temps nommé à l'Académie Goncourt, compare le destin de l'ancien directeur de *La Cravache parisienne* à celui de Besnard dans la préface qu'il rédige pour une étude du premier sur le second. Après avoir rappelé les circonstances de la récente élection de Besnard à l'Académie française, Geffroy dit se réjouir de voir le « peintre glorieux » et le « littérateur éloquent » franchir « le même jour, bras dessus, bras dessous, par la même porte » le seuil du vénérable établissement⁵³. Que de chemin parcouru depuis que les animateurs de feuilles progressistes s'unissaient pour calomnier sans nuance tous les instituts et tous leurs académiciens ... Rien n'empêche que le destin de Besnard continue d'apparaître suspect à quelques-uns; sa notoriété éveille surtout des doutes chez ceux qui n'ont jamais éprouvé une grande sympathie pour lui. Tel est le cas de Natanson qui esquisse en 1948 un portrait bien peu flatteur de cet être « désireux de plaire » et « particulièrement avide de succès⁵⁴ » : ses postes de directeur à la Villa

Médicis puis à l'École des Beaux-Arts ne faisant que renforcer la thèse selon laquelle ce faux novateur arriviste n'avait jamais pu se défaire de son passé académique.

Une critique prophétique

En s'attachant à la valorisation d'un artiste méconnu, le critique se donne comme mission de découvrir les artistes qui deviendront célèbres. Si elle caractérise la critique d'art fin-de-siècle, la fonction prophétique attribuée au discours sur l'art n'est cependant pas nouvelle. Kris et Kurz ont montré qu'un biographe tel que Vasari s'érigeait déjà « en prophète en donnant à la vie de son sujet la valeur d'un mythe authentique⁵⁵. » La tradition se poursuit tout au long du XIX^e siècle, notamment lorsque l'on rend hommage à Adolphe Thiers pour avoir su reconnaître le génie de Delacroix lors de sa première apparition au Salon⁵⁶. En 1866, le romancier naturaliste Émile Zola note avec ironie :

Nos pères ont ri de Courbet, et voilà que nous nous extasions devant lui; nous rions de Manet, et ce seront nos fils qui s'extasieront en face de ses toiles. Je ne tiens pas du tout à faire concurrence à Nostradamus, mais j'ai bien envie d'annoncer ce fait étrange pour un temps très prochain⁵⁷.

Nonobstant son caractère humoristique, le rapprochement entre la tâche du critique et celle de l'astrologue du XVI^e siècle reste fort révélatrice. Selon cette perspective, le critique éclairé doit s'élever au-delà de l'incompréhension des contemporains pour prédire la gloire prochaine des grands artistes de l'avenir⁵⁸. Huysmans partage l'opinion de son premier maître à penser Zola lorsqu'il peste contre l'incapacité de ses semblables à reconnaître le véritable génie là où il se trouve : « je ne suis pas prophète », confie-t-il dans un compte rendu de l'exposition des impressionnistes en 1880, « mais si j'en juge par l'ineptie des classes éclairées ... je puis croire que cette vérité que je suis le seul à écrire aujourd'hui sur M. Degas ne sera probablement reconnue telle que dans une période illimitée d'années⁵⁹. » Semblant quelque peu prétentieuse, cette dernière assertion se voit toutefois corroborée par son biographe Roger Marx qui, dans une plaquette sur Huysmans, le qualifie de « voyant » détectant la faculté d'« opérer au premier coup d'œil ... le tri de la postérité⁶⁰. »

Le génie du critique procéderait en effet de la fiabilité de son jugement. « Jamais il ne se trompe⁶¹ », déclare Mauclair à propos de Baudelaire qui reste sans contredit la figure la plus déterminante pour les critiques symbolistes. Adulé comme le plus grand poète du siècle, il est également prisé pour avoir donné une destination poétique à la critique d'art et pour avoir été prophétique dans ses écrits sur l'art. Si le peintre Émile Bernard lui reconnaît une « incontestable perspicacité » lui ser-

vant à déceler les grands artistes⁶², Kahn émet un avis divergent et relève le manque de clairvoyance de l'auteur des *Fleurs du mal* qui avait failli à révéler Manet et les impressionnistes⁶³. Qu'à cela ne tienne, on évalue toujours la qualité d'un critique à l'aune de sa capacité à distinguer les génies de l'avenir. Et contrairement à Kahn, la plupart des symbolistes croient que les verdicts de Baudelaire se sont justement illustrés par leur durabilité. Mauclair, pour qui le poète figure parmi les meilleurs critiques ayant jamais existé, précise que ses jugements sur Delacroix, Corot ou Wagner prévalaient encore des décennies après. La notion de génie telle qu'utilisée à propos de Baudelaire critique d'art, vise à établir un rapprochement entre les créateurs et les commentateurs; on stipule que le génie critique a en commun avec le génie poétique ou le génie artistique d'être doté d'un talent inné. Si l'on peut acquérir les connaissances pour devenir un bon chroniqueur, il s'avère en revanche impossible d'apprendre à être un critique de génie. De toute manière, on reste convaincu que bien peu de gens possèdent ce don : seuls des rares élus auraient l'heur d'écrire des articles sur la peinture présentant un intérêt quelconque pour les générations futures. À l'exemple des créateurs, les génies se réalisant dans l'exercice de la critique sont des précurseurs, voire des prophètes. Sortes de devins, ils prédisent l'avenir et pratiquent couramment ce que Mauclair appelle l'« anticipation divinatoire⁶⁴. » Cette faculté d'anticipation confère à leurs textes une forme de pérennité dans la mesure où ils continuent d'être actuels longtemps après leur rédaction. Cela serait le cas du fameux « Salon de 1846 » dans lequel Baudelaire énonce ses idées sur la destination de la critique et dont Mauclair recommande fortement la lecture à quiconque s'occupe d'art. L'écrivain déplore même que ces pages brillantes ne soient pas, à l'entrée des expositions, lues obligatoirement par ceux qui prétendent en tirer des comptes rendus critiques⁶⁵.

Tel un prophète et d'après l'expression de Péladan, le bon critique doit impérativement « proclamer les génies naissants⁶⁶. » C'est la raison pour laquelle le Sâr aurait tant souhaité honorer plus tôt la peinture de Puvis de Chavannes : « Je n'ai que le regret d'être venu trop tard pour avoir quelque mérite à admirer ce grand artiste ... ; j'aurais voulu le saluer maître à son premier tableau⁶⁷. » Le critique ne peut soutenir les « génies naissants » que s'il existe des supports appropriés pour le faire. Il est en quelque sorte dépendant des quotidiens, des hebdomadaires ou des revues spécialisées disponibles. Péladan, qui tente toujours de se valoriser lui-même, parle du rôle joué par la revue à laquelle il collabore depuis le début des années 1880. *L'Artiste*, pense-t-il, a été le « veilleur du génie moderne » parce qu'il a vu « poindre dans la nuit de leur formation les talents et les génies » et qu'il a magistralement su « faire taire les voix de cigale des vieillards académiciens⁶⁸ » en soutenant Delacroix, Decamps, Chassériau, Chenavard, Millet, Rousseau et Courbet alors mé-

prisés par les institutions officielles. Or à l'époque où paraissent ces lignes, *L'Artiste* a depuis longtemps cessé d'être le « héraut d'armes de l'art devant l'opinion » dont parle Péladan. Ce sont plutôt les petites revues qui s'attachent activement à la promotion des isolés.

La critique prophétique s'inscrit dans une entreprise de double promotion. Tout comme le galeriste, le critique d'art peut acquérir une notoriété en s'intéressant à un méconnu qui deviendra un jour célèbre. Il révèle une production qu'il juge digne d'intérêt en même temps qu'il bénéficie personnellement des retombées d'une telle promotion. La postérité, qui a oublié le nom de la plupart des critiques d'art de la fin du siècle dernier, se souvient en revanche de ceux ayant encouragé les artistes aujourd'hui célèbres. C'est le cas d'Aurier qui a su imposer l'art de Van Gogh et de Gauguin au sein des milieux symbolistes grâce à ses articles du *Mercury de France*. Dans une notice nécrologique sur le critique disparu prématurément en 1892, de Gourmont rend hommage au « flair » de son ami et collègue.

Sa gloire – ce mot ne pas loin – est d'avoir inauguré une nouvelle critique d'art, d'avoir mis en lumière – le premier – des peintres comme Van Gogh, Gauguin, Henry de Groux, d'avoir compris et aimé les tendances nouvelles de l'art, et cela sans parti, avec une générosité intelligente⁶⁹.

Les écrivains d'art n'attendent d'ailleurs pas toujours la gloire posthume pour mettre en avant leur valeur personnelle et pour se proclamer eux-mêmes des « découvreurs d'artistes ». Dans l'autoportrait qu'il rédige pour la revue biographique *Les Hommes d'aujourd'hui*, Huysmans revendique le mérite d'avoir le premier « expliqué et lancé Odilon Redon⁷⁰. » D'une manière comparable, Péladan rappelle qu'il a écrit sur Moreau avant les autres symbolistes : « Le caractère artistique [sic], hermétique même, de ce peintre me poussait à écrire sur son œuvre, avant que M. Huysmans ne décrîvît l'Hérodiade et que M. Lorrain en louât les féeries⁷¹. » Le critique, qui cherche ici à se faire reconnaître pour ses propres mérites, affirme non sans ostentation « que la postérité ... lui trouvera quelque mérite à avoir associé dans son admiration trois artistes aussi différents⁷² » que Puvion de Chavannes, Moreau et le Belge Félicien Rops.

Afin de prouver à leurs lecteurs qu'ils ont, dès leurs débuts, su reconnaître les artistes de qualité, certains renvoient systématiquement à leurs premiers textes de critique d'art. Huysmans introduit le chapitre sur Degas contenu dans son recueil *L'Art moderne* en reprenant un extrait d'une chronique parue à *La Gazette des amateurs* en 1876, c'est-à-dire au moment où il découvrait l'art de Degas⁷³. Dans un article 1895 sur Moreau, Péladan cite en exergue les passages élogieux qu'il avait consacrés à l'artiste dans ses « Salons » de 1883 et de 1884. Il utilise le

même lorsqu'il commence un texte sur Paul Chenavard par des extraits des comptes rendus publiés plus de dix années auparavant. Plusieurs vont même jusqu'à antidater leurs textes afin de montrer qu'ils ont défendu les bons artistes avant les autres. Ainsi Péladan, qui tente de prouver qu'il a fait l'apologie de Moreau avant que son rival Huysmans ne le fasse⁷⁴. Huysmans fait sensiblement la même chose pour Redon quand il omet de mentionner que les articles élogieux écrits par Hennequin ont paru avant les siens⁷⁵. Cette pratique montre à quel point le fait de découvrir un artiste constitue un enjeu majeur pour la critique d'art de la fin du XIX^e siècle.

Selon le code d'honneur implicitement en vigueur pendant la période, il ne suffit pas de s'attacher à la promotion des indépendants : il faut également être le premier à le faire. Ce n'est qu'à cette condition que la gloire du peintre isolé peut se mettre à rejaillir sur son défenseur. À l'instar du créateur incompris par ses contemporains, l'écrivain d'art n'entre au panthéon de la critique d'art que s'il a œuvré seul et au mépris de tous à sa noble mission de prophète. Faisant intrinsèquement partie des stratégies mises en place pour valoriser autrui, le mythe de l'isolé procède fondamentalement d'une vaste entreprise d'auto-affirmation de soi. Car, en définitive, la mise en lumière des indépendants apparaît de toute évidence comme un moyen fort efficace de proclamer son propre génie. En mettant l'accent sur l'indépendance, l'isolement et le prophétisme de l'artiste, les écrivains symbolistes instaurent sans le savoir une image du créateur qui allait connaître un véritable succès au cours des décennies suivantes, en particulier dans le discours de légitimation de plusieurs avant-gardes littéraires et artistiques du XX^e siècle. Ces auteurs, qui se complaisaient pourtant dans le rejet affirmé de leur contemporanéité, ouvraient contre toute attente la voie à une certaine forme de critique moderniste qui continuerait à proclamer l'originalité et l'anti-académisme des grands figures du temps.

Notes

- 1 Gustave Kahn, « Les origines du symbolisme », préface de *Symbolistes et décadents*, Paris, Léon Vanier, 1902; réimp. Genève, Slatkine, 1977, p. 33. Cette préface fut rééditée en volume séparé en 1936.
- 2 Remy de Gourmont, *Les Petites revues, essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1900; rééd. Paris, Jean-Michel Place, coll. « Ent'revues », 1992.
- 3 Ernst Kris et Otto Kurz, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie* (1979), Paris, préface d'Ernst H. Gombrich, trad. de l'anglais par Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1987; Dario Gamboni, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989, et Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.
- 4 Cf. Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 49–126 et surtout « La production

- de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1977, p. 3–44.
- 5 Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, Paris, Ollendorff, 1922, p. 61. Voir également André Fontainas, *Mes souvenirs du symbolisme*, Paris, La nouvelle revue critique, 1928; rééd. Bruxelles, Labor, coll. « Archives du Futur », 1991, p. 64–70.
 - 6 Joris-Karl Huysmans, « Le Salon de 1879 », *L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883; rééd. Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 25.
 - 7 Voir notamment le compte rendu de Gustave Kahn sur l'exposition de la Société des Trente-trois chez Georges Petit dans la « Chronique de la littérature et de l'art », *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 15, janvier 1888, p. 146.
 - 8 « C'étaient les évincés du Jury académique, les maudits, les sans le sou, exposant leurs « farces » là où ils le pouvaient. » Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 143.
 9. Ces études paraissent dans ce que l'histoire littéraire tient comme la première revue symboliste : entre août et décembre 1883, le mensuel *Lutèce* publie la première série d'articles de Paul Verlaine sur les *Poètes maudits* Tristan Corbière, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé.
 - 10 Joris-Karl Huysmans, « Le Salon de 1879 », p. 25.
 - 11 Sur ce point voir Jean-Paul Bouillon, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 54, 4^e trimestre 1986, p. 89–113. Lire également Pierre Vaisse, « Salons, Expositions et Sociétés d'artistes en France 1871–1914 » in *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX et XX*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologne, 10–18 septembre 1979, vol. 7, Bologne, CLUEB, 1981, p. 141–155.
 - 12 Sur le phénomène du sécessionnisme à la fin du XIX^e siècle, voir Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1994, p. 167–200.
 - 13 Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 180.
 - 14 Charles Morice, « Salons et salonnets », *Le Mercure de France*, t. X, n° 49, janvier 1894, p. 62–70.
 - 15 Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 195.
 - 16 Si l'expression était familière à maints auteurs, c'est Aurier qui l'utilise le premier dans le titre, d'ailleurs apparenté au manifeste, du texte célèbre « Les Isolés. Vincent Van Gogh », *Le Mercure de France*, t. I, n° 1, janvier 1890, p. 24–29. Cet article a été réimprimé à plusieurs reprises, notamment in Albert Aurier, *Œuvres posthumes*, réunies et présentées par Remy de Gourmont, Paris, Société du Mercure de France, 1893, p. 257–268; *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'Art en France*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris, Hazan, 1990, p. 331–335; et dans une réédition récente des principaux écrits d'Aurier, *Le Symbolisme en peinture. Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, textes réunis et présentés par Pierre-Louis Mathieu, Caen, L'Échoppe, 1991, p. 33–42.
 - 17 G. Albert Aurier, « Concurrence », *Le Moderniste illustré*, n° 10, 27 juin 1889, p. 74.
 - 18 G.-Albert Aurier, « Essai sur une nouvelle méthode de critique », texte inachevé publié dans *Le Mercure de France*, t. VI, n° 36, p. 309–332; rééd. in *Œuvres posthumes*, p. 188. Cet essai propose une réfutation très bien argumentée des idées sur l'art de Taine.
 - 19 Gustave Kahn, préface au catalogue de l'exposition *L'Œuvre gravé de Richard Ranft*, Paris, Galerie des Artistes Modernes, 1910, p. 3–4.
 - 20 Émile Hennequin, « Beaux-Arts : Odilon Redon », *La Revue littéraire et artistique*, 5^e année, n° 9, 4 mars 1882, p. 136–138; réimp. in *La Promenade du critique influent*, p. 235.
 - 21 Huysmans écrit que les aquarelles de Forain montrées à l'exposition des impressionnistes en 1881 ne peuvent être appréciées par la plupart des visiteurs parce qu'elles possèdent un art spécieux et recherché qui exige, pour être admiré, comme bien des œuvres littéraires du reste, une certaine initiation, un certain sens. » Joris-Karl Huysmans, « L'exposition des indépendants en 1881 », *L'Art moderne*, p. 221.
 - 22 Joséphine Péladan, « L'Esthétique au Salon de 1883 I », *L'Artiste*, mai 1883, p. 339.
 - 23 « C'est dire qu'une œuvre âpre, verte, neuve, échappée des routines, égarée loin des voies vicinales de l'art, est incompréhensible pour la plupart des visiteurs. » Joris-Karl Huysmans, « Salon officiel de 1884 », *La Revue indépendante*, t. I, n° 2, juin 1884, p. 107.
 - 24 *Ibid.*, p. 110.
 - 25 Joris-Karl Huysmans, « Whistler », *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1889; rééd. Paris, Union générale d'éditions, collection « 10/18 », 1975, p. 287.
 - 26 Plusieurs de ses tableaux figureront néanmoins aux Expositions centennales de l'art français présentées lors des Expositions universelles de Paris en 1889 et en 1900.
 - 27 Gustave Kahn, « Chronique d'Art », *La Vogue*, t. I, n° 3, 25 avril 1886, p. 101. Moreau présentait à la galerie Goupil 64 aquarelles sur les *Fables* de La Fontaine commandées par Antony Roux ainsi que six autres aquarelles de grand format.
 - 28 « Éloigné de la cohue qui nous verse, à chaque mois de Marie, l'ipéca spirituel du grand art, M. Gustave Moreau n'a plus, depuis des années, immobilisé de toiles sous les mousselines qui sèchent, en pavillonnant, de même que de misérables dais, dans les hangars vitrés du palais de l'Industrie. » Joris-Karl Huysmans, « Gustave Moreau », *Certains*, p. 256.
 - 29 Joris-Karl Huysmans, « Le Salon officiel en 1880 », p. 132.
 - 30 « Cloîtré en son heureuse et féconde retraite, il n'en sort que rarement le soir, pour entendre, au théâtre, les œuvres nouvelles – ou dîner chez quelques amis. » H. Durand-Tahier, « Puvis de Chavannes », *La Plume*, n° 138, 15 janvier 1895, p. 32.
 - 31 Émile Verhaeren, « Fernand Khnopff I », *L'Art moderne* (Bruxelles), 5 septembre 1886; réimp. in Claudette Sarlet, *Les Écrivains d'art en Belgique 1860–1914*, Bruxelles, Labor, 1992, p. 96.
 - 32 Même si Dulac n'était pas un moine à proprement parler, Huysmans considère qu'il « fut franciscain dans les moelles ». Cf. « Charles-Marie Dulac », *L'Écho de Paris*, 16^e année, n° 5434, 12 avril 1899, p. 1. Après avoir fréquenté les ateliers de Karbowky et de Roll, Dulac peint principalement des paysages jusqu'à sa conversion en 1892. À partir de cette époque, il vit à proximité de monastères français ou italiens et peint entre autres des intérieurs d'église.

- 33 Voir particulièrement le chapitre « La légende dorée : de la biographie à l'hagiographie » in Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 59–92.
- 34 Le cas des Nabis est spécialement intéressant à étudier dans ce contexte puisque leur nom signifie « prophètes » en hébreu. Sur l'importance du modèle de l'artiste-moine au sein de ce groupe d'artistes, lire Laura Morowitz, « The Painter-Monk and the Artistic Monastery » in *Consuming the Past: The Nabis and French Medieval Art*, thèse de doctorat non publiée, New York University, 1995, p. 88–115.
- 35 Claude Monet séjourne à Giverny de 1883 à sa mort en 1926. Maurice Denis, qui établit son atelier dans l'ancien hospice de Saint-Germain-en-Laye en 1910, acquiert la propriété du « Prieuré » en 1914 et s'y établit avec sa famille en 1915. Ces sites sont aujourd'hui des musées.
- 36 Pont-Aven était déjà prisé par les artistes lorsque Gauguin s'y installe en juillet 1886. Ce dernier, qui choisit le village pour des raisons économiques (la vie y est nettement moins chère qu'à Paris) autant qu'artistiques (la culture populaire locale le fascine), est bientôt rejoint par plusieurs peintres cherchant à renouveler leur vocabulaire plastique par des formes inspirées de l'art religieux populaire et de l'estampe japonaise. Dans sa thèse de doctorat *The Representation of the Breton: Art Criticism, Politics and Ideology in Paris, 1885–1889*, Los Angeles, University of California, 1989, Michael Orwicz a analysé la représentation de la Bretagne dans la peinture exposée au Salon parisien entre 1885 et 1889 afin de montrer que cette région ne fascinait pas seulement les peintres d'avant-garde. Voir aussi la synthèse de Griselda Pollock, « Les données bretonnantes : la prairie de représentation », *Art History* (New York), septembre 1980, p. 314–345. Je remercie Laura Morowitz de m'avoir indiqué ces travaux sur l'engouement fin-de-siècle pour la Bretagne.
- 37 Au tournant du siècle, le petit village de Marlotte accueille Armand Point et son groupe de Haute-Claire. Sur cette communauté d'artistes dont les œuvres étaient montrées chez Petit, voir Stuart Merrill, « Notes sur l'Art décoratif et Armand Point », *La Vogue*, 3^e série, t. II, n^o 4, avril 1899, p. 29–32 et Stéphane Laurent, « Armand Point : un art décoratif symboliste », *La Revue de l'art*, juin 1997.
- 38 Verkade entre au monastère dominicain de Beuron, dans le sud de l'Allemagne, en juin 1894.
- 39 Émile Verhaeren, « Gustave Moreau », *L'Art moderne* (Bruxelles), 9 décembre 1888; rééd. in Claudette Sarlet, *op. cit.*, p. 116.
- 40 Joséphine Péladan, « Gustave Moreau », *L'Ermitage*, 6^e année, n^o 1, janvier 1895, p. 30.
- 41 Pour Léonce Bénédict, « Deux idéalistes : Gustave Moreau et Burne-Jones », *La Revue de l'art ancien et moderne*, t. V, 10 avril 1899, p. 266, la nomination de professeur avait été un « événement fortuit » dans la vie de Moreau. Cette tradition critique se poursuit encore aujourd'hui chez les admirateurs de Moreau. Voir notamment l'interprétation de Pierre-Louis Mathieu, *La Génération symboliste*, Genève, Skira, 1990, p. 48.
- 42 Après le Salon de 1880, Moreau aurait cessé « de manifester sa production en public, travaillant dans la retraite et le silence. Il avait été nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1888, mais cette acceptation d'un poste important ne changea rien à ses habitudes de travail, à son existence qui devint de jour en jour plus concentrée, plus secrète. » Gustave Geffroy, « Gustave Moreau », 20 avril 1898, *La Vie artistique*, 6^e série, Paris, Floury, 1990, p. 144.
- 43 Si Huysmans déprécie Puvis de Chavannes pour ses personnages « roides et gauches » ou pour son art « caduc et affecté », (« Le Salon officiel de 1884 », p. 119), il n'en précise pas moins que ses tableaux sont des chefs-d'œuvre lorsqu'on les compare aux « pastiches » des autres peintres d'histoire (« Le Salon de 1879 », p. 32). Mais le critique trouve cependant scandaleux que l'on ose comparer Moreau, auteur d'une langue plastique « persuasive et superbe, mystérieuse et neuve », à Puvis de Chavannes qui n'aurait pas su s'abstenir des « tricheries académiques, des vénérables dols ». Cf. « Le Salon de 1887 », *La Revue indépendante*, n.s., t. III, n^o 8, juin 1887, p. 346; passage repris in *Certains*, p. 255.
- 44 « Il fut mal accueilli, compris par quelques-uns sans doute, deviné par un Théophile Gautier, mais raillé par les journaux, impénétrable au public, lui si simple et si clair, repoussé du Salon pendant dix années, et c'est seulement sur le tard de son existence, lorsqu'une génération nouvelle vint à lui, qu'il eut la sympathie et la gloire. » Gustave Geffroy, « Puvis de Chavannes », 27 octobre 1898, *La Vie artistique*, p. 278.
- 45 Voir surtout le texte d'introduction par H. Durand-Tahier, pp. 27–37.
- 46 Joséphine Péladan, « L'Esthétique au Salon de 1883 I », p. 339.
- 47 « Ce dont M. Puvis a montré plus d'étonnement, c'est d'avoir pu surprendre, sinon choquer, comme il a paru faire longtemps, les milieux académiques. Cependant il avait pris son parti de n'être pas, avant sa vieillesse, mieux traité dans un pays que ne le fut, de son vivant, Poussin. » Thadée Natanson, *Peints à leur tour*, Paris, Albin Michel, 1948, p. 68.
- 48 « À ce moment-là, Besnard était encore contesté » explique Mauclair, *op. cit.*, p. 164. Dans le même passage, l'auteur raconte qu'un jour, un de ces « critiques universitaires » ayant vu sur un guéridon chez les Besnard le premier livre de poésie de Mauclair avait dit à l'épouse du peintre : « Vous ne devriez pas lire ces choses-là, chère Madame, en tous cas il serait prudent à vous de ne pas les mettre en évidence : vous compromettrez Monsieur votre mari. » Cette anecdote est fort révélatrice dans le cadre de la présente étude. Elle permet d'abord à l'auteur du commentaire de montrer que sa production littéraire est vraiment digne d'intérêt puisqu'elle dérange les critiques officiels, ce qui sert à établir que Mauclair fait lui-même partie des isolés. Le récit vise en second lieu à prouver que Besnard n'est pas seulement un artiste reconnu recevant des commandes de l'État mais qu'il s'intéresse également aux créateurs d'avant-garde, ce qui prouve en définitive que Mauclair est un critique d'art éclairé.
- 49 « Toute son œuvre s'est créée en dehors de la peinture impressionniste autant que de la peinture officielle, suscitant ici et là des défiances. Il est foncièrement indépendant, isolé par goût et par instinct, et si sa personnalité s'est imposée entre les deux partis, ... il n'a jamais pratiqué les tactiques de l'arrivisme. » Camille Mauclair, *Albert Besnard, l'homme et l'œuvre*, Paris, Delagrave, 1914, p. 13.
- 50 Reprenant à Aurier la structure du titre de l'article sur Van Gogh,

- Mauclair intitule « Un Isolé : J.-P. Laurens », le chapitre de ses *Trois crises de l'art actuel*, Paris, Charpentier, 1906, p. 141–160, portant sur le peintre.
- 51 Alfred Roll fait partie de ceux que Mauclair appelle « les Miens ». Dans *Servitude et grandeur littéraires*, p. 167, l'écrivain d'art explique que le peintre considérait devoir faire des « images de misères et de deuil ... pour absoudre » ses œuvres plus mondaines. Mauclair rappelle également que Roll avait eu le mérite de défendre « Manet au vieux jury » du Salon.
- 52 « Tout le monde connaît et admire l'œuvre séduisante et magnifique dans sa diversité d'Albert Besnard; tout le monde considère à juste titre le peintre de la *Féerie intime*, le portraitiste de Réjane, le décorateur de l'École de Pharmacie comme une des gloires de l'art français; Besnard n'est pas seulement un grand peintre, c'est aussi un grand artiste. » Ce document promotionnel de quatre pages a paru quelques mois avant la publication de l'ouvrage de Gabriel Mourey chez Davoust en 1906. On peut le consulter à la Bibliothèque nationale de France sous la cote 4° Ln27 53822.
- 53 « Georges Lecomte a étudié toutes ces formes de l'art de Besnard, et il n'y a qu'à écouter ce littérateur éloquent parlant de ce peintre glorieux, et qu'à se réjouir de les voir tous deux entrant à l'Académie française le même jour, bras dessus bras dessous, par la même porte. » Gustave Geffroy, « Préface » in Georges Lecomte, *Albert Besnard*, Paris, Nilsson, 1925, p. 16.
- 54 « Ce très gros homme, fort aimable et très désireux de plaire, particulièrement avide de succès, fit, durant un certain nombre de mois, voire d'années, figure de novateur, et ses procédés de peinture des sujets de conversation aux visiteurs de plusieurs Salons de suite. ... Il n'a pourtant jamais, pour ses envois, attendus avec curiosité, voulu renoncer aux habitudes prises à l'École, et s'était contenté d'y introduire l'éclat de quelques coups de cymbale ingénus. Si bien que ce ne fut que justice de nommer directeur de l'École de Rome le peintre qui avait aussi habilement montré tout le parti que l'on pouvait tirer, jusqu'à paraître la renier, de l'éducation qu'elle couronne. » Thadée Natanson, *op. cit.*, p. 70–71.
- 55 Ernst Kris et Otto Kurz, *op. cit.*, p. 82.
- 56 Dans son « Salon de 1822 » pour *Le Constitutionnel* (réimp. en plaquette *Salon de dix-huit cent vingt-deux*, Paris, Maradan, 1822), Thiers fait l'éloge de *La Barque de Dante*, premier tableau présenté par Delacroix au Salon. Jean Moréas, « Le Salon de 1883 III », *Lutèce*, n° 69, 25 mai 1883, p. 3, est l'un des critiques symbolistes à saluer Thiers pour avoir fait un « acte de courage » en défendant Delacroix à l'époque où il était très discuté.
- 57 Émile Zola, « Mon Salon – Le moment artistique », *L'Événement*, 4 mai 1866, réimp. in *Le Bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, édition critique établie par Jean-Paul Bouillon, préface par Gaëtan Picon, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1974, p. 64.
- 58 Anita Brookner a vu dans ce phénomène un trait de la critique d'art française moderne. Cf. *The Genius of the Future. Studies in French Art Criticism. Diderot – Stendhal – Baudelaire – Zola – The Brothers Goncourt – Huysmans*, Londres, Phaidon, 1971.
- 59 Joris-Karl Huysmans, « L'exposition des indépendants en 1880 », *L'Art moderne*, p. 121–122. Huysmans illustre l'« ineptie » des classes éclairées en rappelant lui aussi que Delacroix fut longtemps « honni ».
- 60 « D'où vient maintenant que l'inégalable valeur des écrits sur l'art s'est trouvée bien avant consentie, d'où vient si ce n'est que le temps a rempli ici l'office de consécuteur, en certifiant à brève échéance le bien fondé des opinions émises, en confirmant un à un les verdicts rendus ? Puisque Degas, Chéret, Forain, Raffaëlli, Bartholomé, Gustave Moreau, Odilon Redon entraient dans la célébrité, il fallait bien ajouter foi à celui qui les avait distingués inconnus, et qui avait su présager leur gloire à la période obscure. Vingt années, il plut à J.-K. Huysmans de promener sur l'art ambiant le regard d'un voyant, d'opérer au premier coup d'œil, dans le fatras des expositions, le tri de la postérité. » Roger Marx, *J.-K. Huysmans*, Paris, Kleinmann, 1893, n.p.
- 61 Camille Mauclair, *Le Génie de Baudelaire; penseur, poète, esthéticien*, Paris, La Nouvelle revue critique, 1933, p. 155.
- 62 « Enfin c'est à Charles Baudelaire que revient l'honneur d'avoir découvert Édouard Manet, Whistler, Méryon. » Émile Bernard, *Charles Baudelaire, critique d'art*, Bruxelles, La Nouvelle revue Belgique, 1943, p. 30.
- 63 « Baudelaire, malchanceux en cela comme en tout, avait interrompu d'écrire sur la critique d'art lorsqu'il connut et apprécia Manet et il lui manqua ainsi d'avoir été, en date, le premier critique d'art de l'Impressionnisme et le découvreur d'un groupe nouveau. » Gustave Kahn, *Charles Baudelaire : son œuvre*, Paris, La Nouvelle revue critique, 1925, p. 67.
- 64 Camille Mauclair, *Le Génie de Baudelaire; penseur, poète, esthéticien*, p. 155.
- 65 *Ibid.*, p. 151.
- 66 Joséphine Péladan, « Le Salon de 1882 », *Le Foyer illustré*, mai 1882; rééd. in *La Décadence esthétique IV, L'Art Ochlocratique, Salon de 1882 et 1883*, Paris, Dalou, 1888, p. 29.
- 67 *Ibid.*, p. 23.
- 68 Joséphine Péladan, « Le procédé de Manet d'après l'exposition de l'École des Beaux-Arts », *L'Artiste*, février 1884, p. 106.
- 69 R. G. [Remy de Gourmont], « Albert Aurier », *La Revue blanche*, t. III, novembre 1892, p. 268.
- 70 A. Meunier [pseud. de Joris-Karl Huysmans], « J.-K. Huysmans », *Les Hommes d'aujourd'hui*, vol. 6, n° 263, 1885; réimp. in *En marge*, études et préfaces réunies et annotées par Lucien Descaves, Paris, Marcelle Lesage, 1927; rééd. Boulogne, éd. du Griot, 1991, p. 59.
- 71 Joséphine Péladan, « Gustave Moreau », p. 30.
- 72 *Ibid.*, p. 33.
- 73 Joris-Karl Huysmans, « L'exposition des indépendants en 1880 », p. 115.
- 74 Contrairement à la source que Péladan donne, le premier paragraphe de son article sur Moreau n'est pas paru dans le compte rendu du Salon de 1882 mais bien en juin 1883, dans le deuxième article de « L'Esthétique au Salon de 1883 », p. 460, c'est-à-dire un mois après la parution de *L'Art moderne* de Huysmans en mai 1883.
- 75 Sur ce point, lire les conclusions éclairantes de Dario Gamboni, *op. cit.*, p. 75–78.