

Anne-Marie Bouchard

## L'Art polémique du Panthéon : le cas de l'exposition des Portraits du prochain siècle (1893)

[...]le vingtième siècle usera, plus que tout autre, de l'oubli!...

Paul-Armand Hirsch<sup>1</sup>

Nombreux sont les périodiques de l'année 1894 à rendre compte de la publication d'un recueil de portraits littéraires intitulé « Portraits du prochain siècle » dont le titre évoque une exposition du même nom, tenue à Paris entre juillet et septembre 1893 à la galerie Le Barc de Boutteville. Si le recueil de portraits littéraires est connu dans l'historiographie des études françaises et littéraires<sup>2</sup>, l'histoire de l'art semble avoir pour sa part perdu la trace de l'exposition et du galeriste Le Barc de Boutteville, en dépit du fait que ce dernier hébergea les 4e, 5e et 6e expositions impressionnistes et symbolistes<sup>3</sup>. Le présent article vise à reconstituer le plus fidèlement possible les motivations diverses et le contenu éclectique de l'exposition des « Portraits du prochain siècle », tout en essayant de faire jouer cette diversité et cet éclectisme dans la discussion des concepts d'art social, d'art pour l'art et d'art libre. Mentionnés tant par les organisateurs de l'exposition que par les acteurs de sa réception critique, ces concepts dénotent les enchevêtrements théoriques et idéologiques a priori inextricables déjà sous-entendus dans le titre polysémique de l'exposition<sup>4</sup>. Nous tenterons également d'explicitier le rôle spécifique du portrait à travers les divers postulats esthétiques posés par les partisans et détracteurs de l'exposition, qui témoignèrent conjointement de l'équivoque politique inhérente à la nature de l'art. En réunissant les portraits de quelques-unes des figures clés de la vive polémique sur le devenir de l'art social et le sauvetage de l'art pour l'art, l'exposition des « Portraits du prochain siècle » offre une perspective surprenante sur deux conceptions de l'art présumées irréconciliables.

### L'Exposition des Portraits du prochain siècle : motivations et contenu

Quelques semaines après la fermeture de l'exposition des « Portraits du prochain siècle » en septembre 1893, *la Revue encyclopédique* proposait à Paul-Napoléon Roinard la rédaction d'un article descriptif sur la manifestation devant s'ajouter aux témoignages de la vie culturelle contemporaine que souhaitait publier le périodique. Consacré non seulement à l'exposition, mais également au projet de publication qui s'ensuivit, et signé de la main d'un des principaux initiateurs du projet, cet article fournit des informations sur la genèse de l'exposition, son organisation et son contenu. Roinard relate à propos des motivations au fondement du projet que l'idée d'organiser une telle exposition « germa d'une boutade lancée en l'amicale bataille d'une conversation avec le poète [Julien] Leclercq et le peintre [François] Guignet<sup>5</sup>. » Discutant de « l'Exposition de Portraits des écrivains et des journalistes du siècle<sup>6</sup> » se déroulant au même moment, Roinard aurait avancé qu'il serait

« au moins aussi intéressant d'organiser l'exposition des Portraits du prochain siècle<sup>7</sup>. » Cette idée, reçue dans l'enthousiasme général par ses amis, fut suivie sur l'heure d'une recherche de soutien pour l'organisation de l'exposition auprès du galeriste Le Barc de Boutteville qui offrit ses locaux de la rue Le Peletier. L'écrivain et éditeur Edmond Girard accepta d'associer sa revue *Les Essais d'art libre* à l'événement, en plus de mettre ses presses à disposition pour l'appel à contribution, qui fut prestement lancé au printemps 1893, et la publicité. Partie prenante de l'initiative, la revue *Les Essais d'art libre* fit paraître divers comptes-rendus de l'exposition et porta une attention considérable aux différents avancements des projets de publications. Girard et Roinard publièrent dans les « Notes d'art » de la livraison d'août 1893 des *Essais d'art libre*, un appel à contribution pour l'ouvrage « Portraits du prochain siècle », associant ouvertement les motivations ayant présidé à l'exposition et celles au fondement du projet de publication :

Sollicités et désireux de consacrer en une réalisation entière et durable l'idée qui motiva l'*Exposition des Portraits du prochain siècle*, et, d'ailleurs, encouragés par la publique faveur qu'obtient notre première tentative, nous avons décidé l'édition d'un ouvrage intitulé : Portraits du prochain siècle. [...] But de l'Oeuvre : En une série de synthétiques portraits – de quinze à vingt lignes – donner, par le groupement d'éparses individualités (précurseurs, militants et nouveaux venus), la physionomie générale des esprits et du mouvement qu'anime l'espérante grandeur de délivrer la prochaine humanité par l'individualisme artistique et social<sup>8</sup>.

Portée par une ferveur ambitieuse, la publication du premier appel à contribution fut suivie, dans la presse, d'un flot de critiques concernant tant les motivations que le titre de l'exposition. Cette prompte hostilité jeta une ombre certaine sur l'avenir à court terme du projet, ainsi qu'en témoigne Roinard :

Tandis que de rares journaux nous accusaient judicieusement de chercher la réclame – comme s'ils n'en vivaient pas ! – peu de hardiesses se hasardaient à notre secours; et nous pensions en supputant le nombre de promesses, que jamais assez de décorateurs ne concourraient à couvrir les murs de Le Barc<sup>9</sup>.

En dépit de l'hostilité de certaines revues, l'appel à contribution fut, de l'avis même de Roinard, un véritable succès et ils reçurent un grand nombre d'oeuvres dont la diversité et l'intérêt étaient nettement supérieurs à ce qu'ils espéraient.

L'article de Roinard, généreusement illustré de plusieurs reproductions des oeuvres, offre un sérieux coup de pouce pour tenter une reconstitution qui ne peut qu'être fragmentaire en l'absence d'un catalogue d'exposition identifiant avec précision les oeuvres. Mais dans la mesure où cet article tente lui aussi d'établir un canon censé témoigner de ce que l'exposition contient de plus représentatif de sa conception, une partie de l'accrochage demeure énigmatique. La lecture des recensions critiques proposées par différents journaux et revues permet d'ajouter à la sélection de Roinard, les oeuvres les plus remarquées par les critiques, de même les comparaisons documentaires avec des expositions contemporaines ou des portraits publiés dans la presse permettent de confirmer l'identification de certaines oeuvres et d'étoffer l'étude de leur réception. Parmi les figures publiques, reconnues pour leur implication ou leur influence dans les mouvements politiques et artistiques

contemporains, Roinard et les critiques soulignent l'importance symbolique des portraits gravés par William Barbotin d'Elisée Reclus, de Michel Bakounine et de Pierre-Joseph Proudhon [<http://prochainsiecle.wordpress.com/2008/09/24/william-barbotin/>], du Portrait d'Auguste Rodin par Alphonse Legros [<http://prochainsiecle.wordpress.com/2008/09/24/alphonse-legros/>] et du buste de Verlaine proposé par Auguste Niederhausern-Rodo<sup>10</sup> [<http://prochainsiecle.wordpress.com/2008/09/24/auguste-de-niederhausern/>] et préalablement exposé au premier Salon de la Rose+Croix tenue en mars 1892 chez Durand-Ruel<sup>11</sup>. L'envergure de personnalités associées à l'actualité de ces mêmes mouvements est également signifiée par les portraits de Georges Rodenbach et Gustave Geffroy de la main de Jean-François Raffaëlli [<http://prochainsiecle.wordpress.com/2008/09/24/jean-francois-raffaelli/>], le Portrait de Laurent Tailhade par Charles Toché et les portraits de Zo d'Axa et de Paul-Napoléon Roinard peints par Louis Anquetin. Les Portrait de Rachilde par François Guignet, Portrait de Lugné-Poe par Edouard Vuillard, Portrait de Jean Jullien par Maximilien Luce et celui de Roger Marx portant un béret par Norbert Goeneutte sont considérés comme respectant l'esprit de l'exposition. On y retrouve également les portraits de plusieurs critiques et collaborateurs des revues contemporaines, parmi lesquels Alphonse Germain, Yvanhoé Rambosson, Gabriel de la Salle, Paul Adam, Charles-Albert Aurier et Henri Mazel. S'ajoutent à ce corpus, les autoportraits de Paul Cézanne, Vincent Van Gogh [<http://prochainsiecle.wordpress.com/2008/09/24/vincent-van-gogh/>], Paul Gauguin, Charles Angrand, Emile Bernard, Félix Vallotton<sup>12</sup> [<http://prochainsiecle.wordpress.com/2008/09/24/felix-vallotton/>], ainsi que de nombreux portraits et autoportraits dont l'identification demeure, à ce jour, incertaine.

Les catalogues raisonnés des peintres exposés témoignent du problème que pose l'identification de certaines oeuvres pourtant abondamment citées dans les critiques<sup>13</sup>. A ce titre, l'exemple le plus probant demeure le cas de l'autoportrait de Gauguin, largement bafoué par certains critiques<sup>14</sup>. En témoigne la conclusion suivante formulée par l'historienne de l'art Françoise Cachin : « [I]l est très difficile de déterminer de quel portrait il s'agit, mais cette dernière description [celle faite par Jules Christophe dans *La Plume*] peut correspondre au tableau du Musée Pouchkine ou, s'il était encore à Paris parmi les effets laissés par la veuve de Theo Van Gogh, à l'autoportrait *Les Misérables*<sup>15</sup>. » Le cas du Portrait de Jean Jullien par Maximilien Luce est non moins épineux, n'apparaissant pas dans le catalogue raisonné du peintre bien que l'exposition y soit mentionnée, mais à la mauvaise année (1892 au lieu de 1893) et sans identification de l'oeuvre exposée<sup>16</sup>. Les séries, copies, changements de titre, erreurs de dates et de médium sont autant de problèmes nuisant à une identification définitive de certaines oeuvres. En dépit de cette difficulté, il est possible de soulever certaines hypothèses sur la nature hétéroclite du genre du portrait et sur ses fonctions narratives et documentaires dans l'esprit des participants et des critiques.

En effet, si la présentation des portraits de personnalités politiques ou littéraires correspond à une compréhension documentaire, voire historiciste, du concept de l'exposition, la constituant d'emblée en panthéon informel des contemporains célébrés en hérauts du prochain siècle, les autoportraits supposent une appréhension distincte du contexte et de l'esprit de l'exposition. Ainsi, le portrait de

Proudhon, gravé par Barbotin possiblement d'après Gustave Courbet, et le portrait de Zo d'Axa par Anquetin, témoignent d'un intérêt des portraitistes pour l'oeuvre des portraturés ou les portraturés eux-mêmes, d'une part, et d'une volonté de matérialiser picturalement leur présence au sein du panthéon, d'autre part. Si la pratique de l'autoportrait n'exclut, a priori, ni un intérêt pour soi-même, ni une volonté de signifier sa propre importance pour le prochain siècle, elle constitue pour chaque artiste le résultat d'une motivation singulière, étrangère aux postulats spécifiques de l'exposition. A la part d'impénétrabilité des intentions des peintres dans la production des autoportraits, s'ajoute le mystère entourant la présence de ces oeuvres dans l'accrochage de l'exposition. On peut présumer que certains autoportraits, parmi lesquels ceux de Gauguin, d'Emile Bernard, de Cézanne et, surtout, de feu Van Gogh, ne furent pas envoyés par les artistes eux-mêmes, mais que, figurant à ce moment dans la galerie Le Barc de Boutteville, ils trouvèrent naturellement leur place dans l'exposition, la renommée contemporaine et la réception future de ces peintres ne laissant aucun doute dans l'esprit du galeriste<sup>17</sup>. Ces ajouts en apparence fidèles au thème de l'exposition peuvent aussi donner l'impression que Le Barc souhaitât peut-être tout simplement rehausser le niveau de l'exposition ou lui donner un aspect général plus conforme aux activités usuelles de sa galerie, mais ils peuvent également être perçus comme l'expression d'une réflexion sur la forme du portrait du prochain siècle. La tendance plus politique de l'exposition trouverait ainsi sa contrepartie dans la présentation des autoportraits, expérimentations visuelles réunies en un essai de définition de la transformation stylistique du genre du portrait, ajoutant à la compréhension la plus répandue de l'exposition, une dimension de manifeste qui n'est pas négligeable.

Si l'incomplétude de la documentation concernant directement l'exposition ne permet pas de confirmer ou d'infirmer certaines hypothèses, sa réception critique dans les périodiques contemporains est suffisamment diversifiée pour permettre une problématisation de l'événement. Traitant les questions relatives à la qualité des oeuvres et à leur importance symbolique avec tout le doigté nécessaire à la conservation de saines relations avec les collègues et amis portraturés, les critiques ont recours à un ensemble de références mondaines et intellectuelles qui instruisent autant sur l'exposition elle-même que sur son contexte.

## **Que faire sinon peindre les polémistes ? ou La querelle du panthéon et du style**

Consistant, en quelque sorte, en l'édification d'un panthéon collectif, l'exposition des « Portraits du prochain siècle » fut certainement rendue populaire par son caractère éclectique, relevé par les critiques et assumé par les organisateurs comme un postulat réputé témoigner de la liberté au principe de l'événement. Discutant l'exposition dans *Les Essais d'art libre*, le pragmatique Camille Mauclair, peu enclin à extrapoler sur la variété des oeuvres en dira simplement : « Il y a là de la fort bonne peinture, aussi de la moins bonne, aussi – il ne saurait être autrement – de la mauvaise<sup>18</sup>. » La mise en commun en un panthéon des glorieuses personnalités appartenant aux préférences de chacun des participants peut, à plusieurs égards, paraître privée de tout fondement rationnel ou de tout concept fédérateur. La confrontation de ce panthéon éclectique avec celui auquel chaque critique prétend avoir droit engendre, inmanquablement, de nombreuses dictées des absents ou oubliés tournant le plus souvent à la raillerie. Parmi les plus remarquables railleries,

notons celle de Laurent Tailhade (sous le pseudonyme de Dom Junipérien) parue dans le *Mercure de France* :

[...] il peut sembler mirifique de rencontrer parmi les gens du vingtième siècle le peintre Van Gogh, trépassé depuis longtemps déjà, monsieur de Goncourt, dont la putréfaction n'est un mystère pour quiconque, et le Marseillais Clovis Hugues, qui n'a jamais existé. Pourquoi pas Rameau tout de suite ou bien Jean Aicard, ce parangon des frères putatifs ?<sup>19</sup>

Camouflé derrière son pseudonyme, Tailhade se permet une appréciation réjouissante de son propre portrait, se gaussant de la figure d'un Adolphe Thiers métamorphosé en épouvantail emblématique du « Pays des mufles » :

Dans les gemmes d'un vitrail signé Toché, Laurent Tailhade, vêtu d'ornements épiscopaux, foule aux pieds le Mufle dracontisome et courbe cet affreux ennemi sous l'étole vengeresse. « Dont par le col prend li mauffez. » Est-il caprimulge, andriaque, serpent de mer, plus visqueux, horrible et mal odorant que l'épouvantable philistin ? Et ne sied-il pas d'octroyer quelque louange à qui le matagrabolise persévérément ?<sup>20</sup>

A l'évidence satisfait de l'effet produit par son excentrique portrait, remarqué par l'ensemble des critiques, Tailhade propose en fin de texte une « Ballade consolative pour Celui qui n'y figurait pas », ironisant sur l'irréductible part de mondanité qu'implique l'événement. Si Tailhade, à l'instar d'autres critiques, apprécie les qualités formelles ou stylistiques de certains portraits, son compte-rendu s'attache surtout à nommer les portraiturés et à évoquer l'importance symbolique de leur présence dans l'exposition.

Jules Christophe, dans son compte-rendu pour *La Plume* soulève la question :

Des portraiturés ou des portraitistes qui peut, tout d'abord intéresser le plus ? Assurément, pour un écrivain ou, simplement un philosophe, c'est les premiers : pardon, artistes purs; mais savoir, mais comprendre, rien de supérieur. Frère, à quoi bon tout ton talent, si tu ne me donnes tout l'homme ?<sup>21</sup>

Relevant que l'événement constitue un contrepoint particulier à la tradition des expositions de peintres impressionnistes et symbolistes présentées à la même époque, les critiques tablent sur la nouveauté et l'éclectisme de la stratégie adoptée pour critiquer les oeuvres qui semblent s'en détacher avec désinvolture. Peu convaincu par certains essais, Jules Christophe propose : « Divise le ton, compose-le, sois clair, sois sombre, sois habile ou non, fais ce que tu voudras, ce que tu peux; mais il nous faut Celui qui pense, qui rêve, qui souffre, qui aime, qui hait.<sup>22</sup> » Si l'on en croit Christophe, le style constitue en quelque sorte le principal obstacle à la cohérence de l'exposition et, en ce sens, sa critique est une des plus substantielles dans la mesure où elle dépasse les simples constats des oubliés et des prétentieux.

L'exposition n'étant pas un rassemblement d'artistes sous la gouverne d'un style commun, mais un rassemblement d'artistes motivés par la vision très large que proposent les organisateurs de l'exposition, la qualité relative des oeuvres exposées

encourage les critiques à débattre théoriquement de ce que doit être le portrait du prochain siècle. Attribuant à l'exercice de l'exposition collective une impossibilité de créer une réelle cohérence dans la production exposée, les critiques opèrent une réelle polarisation entre les portraits de figures publiques ou historiques proposés par les artistes et les autoportraits. D'un côté comme de l'autre de la perception de ce qu'est un portrait du prochain siècle, panthéon futur fondé sur une gloire contemporaine ou postulat formel de la transformation dans l'art du portrait, le scepticisme règne chez les critiques, sauf peut-être pour la revue *Le Coeur* qui semble prendre acte de la dualité fertile au principe de l'événement<sup>23</sup>. En définitive, ce sont les portraits formels du prochain siècle qui essuient le plus de critiques, ces dernières pouvant être assimilées aux critiques les plus courantes faites aux groupes de peintres symbolistes ou néo-impressionnistes. Le manque de clarté, la non-conformité des portraits avec la réalité et l'audace de l'expérience sont systématiquement relevés. Ce qui importe aux critiques, théoriciens et publics est le contenu symbolique des oeuvres plutôt que le contenant et, pour Christophe en particulier, la charge symbolique de l'oeuvre est précisément ce contre quoi se retournent trop d'expérimentations stylistiques. Relevant la distinction à faire entre les portraits historiques et les autoportraits, les critiques semblent apprécier cette diversité dans la mesure où l'expérimentation esthétique ne prend pas le dessus sur la valeur historique du portrait, reprenant pour l'essentiel les arguments des tenants de l'art social, arguments établis sur une volonté didactique de favoriser un art dont le sujet s'impose face aux considérations stylistiques. Les critiques se font l'écho des polémiques concernant l'élaboration et la défense de conceptions de l'art contrastées dont il est possible de prendre connaissance à la lecture de la presse.

## L'exposition entre art pour art et art social

Au postulat des disciples de l'art pour l'art, selon lequel le simple fait d'une pureté esthétique constitue une réalisation politique – l'énoncé étant véritablement compris comme action – s'oppose la conception de l'artiste poursuivant une activité politique nécessaire à la transformation de la société. Cette dernière conception est plus généralement désignée comme relevant de l'art social. La plupart des militants politiques ne se préoccupant pas des arts au-delà d'un appel aux grands artistes à se soucier du peuple<sup>24</sup>, l'art social trouve ses théoriciens et défenseurs dans un nombre restreint de périodiques proches des milieux anarchistes<sup>25</sup>. Mais encore, les approches de l'art social dans ces milieux sont multiples en ce qu'elles dépendent de la conception de l'anarchisme véhiculée par les périodiques. Certaines revues, plus associées à l'anarchisme par affinité qu'ouvertement militantes, demeurent fortement imprégnées des théories de l'art pour l'art qu'elles jugent seules capables de conserver les spécificités de l'Art. En témoigne l'analyse que fait Gustave Kahn de cette question quelques années plus tard dans *La Revue blanche* : « Il n'y a art social que lorsqu'il y a mélange, confusion des formes, que la thèse, défendue par des moyens d'art étrangers à son développement normal, conclut de plain-pied sur des faits trop courants, surtout lorsque l'oeuvre est de tendances prédicatrices<sup>26</sup>. » Quelques revues plus libertaires tentent de réconcilier art pour art et une certaine vision de l'art social en discutant du caractère politique de l'apolitique au moyen de critiques pointues des tendances trop doctrinales de certains partisans de l'art social<sup>27</sup>. Inspirées par les conceptions de l'art de P.-J. Proudhon et Pierre Kropotkine, les revues les plus proches de l'art social, pour leur part, n'hésitent pas à exiger des artistes qu'ils modifient le rapport de leur art à la morale<sup>28</sup>. De ces

polémiques, l'historiographie a principalement retenu le caractère dichotomique des conceptions de l'art pour l'art et de l'art social qui seraient par essence opposées. Pourtant, dans la théorie et la pratique des écrivains, critiques et artistes, ces conceptions se reportent constamment aux mêmes références pour fonder leurs divergences. Convoqués tour à tour par les argumentaires des deux camps, Proudhon, Henrik Ibsen, Richard Wagner, William Morris, Léon Tolstoï et Fedor Dostoïevski se retrouvent écartelés dans les polémiques portant sur la moralité des arts, cette situation ambiguë ne faisant qu'accentuer la difficulté qu'éprouvent les polémistes à clarifier leurs prises de position.

Prompte à s'engager dans la polémique avec les défenseurs de l'art pour l'art, la revue *L'Art social*, organe du Club de l'art social, réplique régulièrement aux publications de ces derniers. Critique à l'égard des théories esthétiques sentencieuses, le *Club de l'art social* souhaite diversifier les fondements conceptuels à la base de sa propre vision de l'art, mais surtout affirmer la conviction qu'une transformation pratique des arts est nécessaire. Recevant des participants de diverses allégeances politiques, le *Club de l'art social* soutient l'idée d'une mise en commun des différentes praxis artistiques accentuant le fondement anti-autoritaire de l'art social<sup>29</sup>. Dans un texte intitulé « "L'Art et la Vie" » publié par la revue *L'Art social* en mars 1893, Clément Rochel s'attaque avec véhémence à l'analyse que fait Adolphe Retté des écrits de Proudhon. A l'assimilation que fait Retté de l'art social et de l'utilitarisme<sup>30</sup>, Rochel rétorque :

Proudhon, que vous n'avez pas lu, que vous ne pouvez pas lire, mettait les artistes à part dans l'organisation des sociétés futures. Vous faites erreur, monsieur, Proudhon ne nous relèguera pas même à l'art utile, ce mauvais pis-aller que ni lui, ni nous ne saurions admettre<sup>31</sup>.

Réfutant l'accusation d'utilitarisme vulgaire fréquemment portée contre l'art social, Rochel repousse cette accusation dans le camp de Retté en soulignant les fondements bourgeois communs à l'art pour l'art et à l'art industriel, le premier étant étranger à la transformation de la société, le second y étant associé, mais dans une optique de création et de production de biens de consommation. Cette critique rappelle celle de Bernard Lazare qui s'attaqua à l'idéalisme latent de l'art pour l'art, considérant lui aussi cet art comme un produit du capitalisme contre lequel il ne peut sérieusement prétendre se retourner :

L'art doit se suffire à lui-même, disaient les romantiques, il n'a d'autre but que lui; il n'a rien à voir avec la morale, ni avec l'utilité, ni avec l'éducation. Cette conception semblait en apparence s'opposer à la conception bourgeoise, et les romantiques qui la professaient se croyaient des théoriciens fort hardis, et peut-être même des révoltés. Au fond, leur conception contredisait simplement la fausse sentimentalité des bourgeois de ce temps, mais elle s'accordait pleinement avec les principes qui guidaient la bourgeoisie. L'individualisme ou plutôt l'égotisme bourgeois fleurissait, l'égotisme artiste y répondait. [...] L'exemple de [Théophile] Gautier est excellent, cet homme représente parfaitement l'artiste produit par le capitalisme victorieux<sup>32</sup>.

En dépit de son ton, le débat entre les partisans de l'art pour l'art et les défenseurs de l'art social est entretenu par des collègues se respectant et les argumentaires

des deux parties s'affinent mutuellement en une multiplicité de voies plus productives<sup>33</sup>. Dans l'esprit de certains partisans de l'art social, l'exposition des Portraits du prochain siècle constitua manifestement une de ces voies productives, ainsi qu'en témoigne le traitement particulier dont elle fut l'objet dans la revue *L'Art social*, publication émanant de ces milieux. D'ordinaire, les pages consacrées à l'actualité artistique dans cette revue concernent la vie littéraire et théâtrale, les manifestations publiques des arts graphiques et picturaux étant traitées en quelques pages sous le titre « Salons », énumérations peu enthousiastes d'oeuvres dont le manque d'originalité est souligné à de multiples reprises. A la différence de nombreux événements littéraires et théâtraux, ces salons ne sont jamais associés à l'art social à l'exception de l'exposition des Portraits du prochain siècle qui est l'objet d'un compte-rendu de Paul-Armand Hirsch :

L'idée en est originale, assurément; le titre, peut-être un peu présomptueux, quoique nous soyons à la veille du prochain siècle. Cette exposition, due à l'initiative de notre excellent confrère *les Essais d'art libre*, est ouverte depuis un mois chez Le Barc de Boutteville : elle est suffisamment intéressante pour que la presse – qui venait d'exhiber ses illustrations à la galerie Georges Petit – n'ait pas jugé utile d'en parler, à quelques rares exceptions près.<sup>34</sup>

Sans aller jusqu'à prétendre que l'intérêt de Hirsch pour l'exposition est parfaitement représentatif de la réception dont elle bénéficia dans le milieu des partisans de l'art social, il est néanmoins possible de dégager certaines caractéristiques de l'exposition qui rapprochent les motivations de ses organisateurs de celles de mouvements militant pour l'art social.

En soi, le choix du portrait, en tant que genre privilégié dans l'exposition des Portraits du prochain siècle, constitue déjà un premier motif autorisant ce rapprochement. En effet, l'utilisation du portrait par les mouvements révolutionnaires est, à l'époque, déjà largement connotée comme une tendance documentaire d'un réalisme producteur de signifiants historiques, le fait de produire un portrait icône de révolutionnaire ou de théoricien étant perçu comme le témoignage d'un attachement conscient à des mouvements politiques ou artistiques. De plus, à l'instar des postulats du *Club de l'art social*, la cohabitation de tendances opposées et de portraits de personnalités contrastées dans l'exposition semble considérée comme une stratégie dont l'apparente compromission est contrebalancée par sa capacité à rejoindre un bassin d'artistes plus large, voire moins impliqué dans des querelles essentialistes. En situant le genre du portrait dans une position mitoyenne entre les différentes conceptions de l'art au centre des débats contemporains, les organisateurs de l'exposition sont davantage motivés par une nécessaire mise en commun des ressources que par un exercice de purification de la peinture et de la littérature et, par le fait même, rejoignent les prétentions du *Club de l'art social*.

Façonnée par la conception libérale de l'art de ses organisateurs, l'exposition exemplifie l'interpénétration des théories de l'art pour l'art et de l'art social qui se fait jour dans les revues et journaux contemporains intéressés par la question. Le cas de l'exposition des Portraits du prochain siècle permet de saisir une distinction fondamentale dans les stratégies visuelles adoptées par les différentes revues artistiques et anarchistes dans l'élaboration des manifestations d'art social les plus



efficaces, définissant la nature même de cet art social dans la tangibilité des démonstrations artistiques. Réunissant militants, poètes, prosateurs, artistes et théoriciens en un panthéon prospectif et repoussant les jugements contemporains au profit d'un postulat hasardeux de gloire future en plaçant les contemporains sous la catégorie des précurseurs, l'exposition et, plus tard la publication, se fondent à la fois sur les postulats de l'art social et de l'art pour l'art, remettant en cause, pratiquement, cet échafaudage théorique.

## **Le portrait plastique dans l'ombre du portrait littéraire**

Empruntant ses conceptions et stratégies artistiques fluctuantes au débat contemporain, l'exposition se complexifie davantage lorsqu'elle est mise en relation avec le recueil de portraits littéraires qui lui succède, la présence des autoportraits dans l'exposition ne trouvant pas son écho dans l'unique tome publié du recueil. Ces autoportraits sont pourtant une des manifestations les plus remarquables de l'exposition en ce qu'elle couvre tout le spectre des mouvements artistiques contemporains qui sont d'ordinaire l'objet d'une réception stylistique. La critique de Jules Christophe concernant le manque de correspondance entre les expérimentations stylistiques et le signifiant historique que doit constituer le portrait dans le cadre précis de l'exposition des Portraits du prochain siècle, est symptomatique d'une réception critique fondée sur une conception de l'art assez répandue. A l'évidence, l'opinion de Christophe est partagée par les organisateurs de l'exposition qui voient dans le recueil de portraits littéraires en trois tomes la perspective d'une consécration « en une réalisation entière et durable [de] l'idée qui motiva l'exposition<sup>35</sup> ». Dans l'exposition, aucune distinction n'est faite entre l'utilisation assez caractéristique des représentations de révolutionnaires auxquelles est attribué le potentiel de prise de conscience de classe et le portrait ou l'autoportrait relevant d'un postulat esthétique, les valeurs morales ou artistiques au principe de ces conceptions du portrait n'étant l'objet d'aucune hiérarchisation. Là où l'exposition présentait pêle-mêle des portraits de théoriciens, d'artistes et d'écrivains sous la forme de dessins, de sculptures ou de peintures, le recueil est une galerie de portraits bien ordonnés dans ses dimensions<sup>36</sup>, systématisant le médium et séparant les portraiturés en trois tomes distincts représentant autant de catégories intellectuelles. A cet égard, les différentes consignes émises à l'endroit des futurs collaborateurs du recueil de portraits littéraires attestent d'une prise de distance considérable d'avec le contenu éclectique et atypique de l'exposition et, partant, d'avec la réception politiquement contrastée qui en découla.

## **Conclusion**

L'appréciation relative des contributions offertes par les arts plastiques à la diversification des conceptions de l'art ne se limite pas au cas du portrait dans les Portraits du prochain siècle, mais se fait jour dans la polémique entre art pour art et art social. Le peu de cas fait, par les polémistes, des spécificités des arts plastiques s'explique peut-être par leur difficulté à prendre en compte la nature et les usages innombrables des différents types d'images, expliquant en partie leurs préférences pour les questions littéraires et théâtrales. Les réactions souvent épidermiques des artistes à l'encontre de la plus petite hypothèse formulée sur le rôle social des arts plastiques furent peut-être motivées par le fait que les tenants de l'art pour l'art et de l'art social exigeaient similairement rectitude morale, Beauté

pure et puissance narrative tout en se réclamant, paradoxalement, des mêmes références. Dans ce contexte, l'exposition des Portraits du prochain siècle apparaît comme une des manifestations de cette diversité de points de vue sur l'art, le panorama stylistique, associé à la compréhension plus documentaire de l'exposition, débouchant sur un énoncé programmatique en faveur d'une réunion de différentes conceptions de l'art. Assumant les potentiels documentaires, esthétiques et politiques de leurs oeuvres, les portraitistes témoignent du caractère assez holistique de leurs conceptions de l'art de la fin du siècle tout en posant leur travail en synthèse des polémiques contemporaines. L'exposition des Portraits du prochain siècle consacre ainsi sa filiation avec le périodique qui en assura la publicité en se constituant en véritable « essai d'art libre » en ce qu'elle constitue une des seules manifestations artistiques cherchant à situer l'espace du débat entre art pour art et art social en dehors des pages des périodiques.

---

## Bibliographie

### Périodiques consultés

*La Plume*

*La Révolte*

*Le Père peinard*

*Le Coeur*

*Les Essais d'art libre*

*L'Art social*

*Les Entretiens politiques et littéraires*

*La Revue blanche*

*Mercure de France*

*La Revue encyclopédique*

### Ouvrages et textes de référence

BOUIN-LUCE, Jean et Denise Bazetoux, *Maximilien Luce. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Paris: Edition JBL, 1986.

Cachin, Françoise. « "Gauguin vu par lui-même et quelques autres" », dans Richard Brettell et al. *Gauguin*. Catalogue d'exposition tenue aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris du 10 janvier au 24 avril 1989. Paris : Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1989.

Christophe, Jules. « "Les Expositions. Les Portraits du prochain Siècle" », *La Plume*, 1er octobre 1893.

DA SILVA, Jean. *Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*. Paris : Syros-Alternatives, 1991.

Girard, André. *L'Art du peuple*. Paris : Les Temps nouveaux, 1898.

Girard, EDMOND et Paul-Napoléon Roinard. « "Portraits du prochain siècle" ». *Essais d'art libre*, décembre 1893.

Grave, Jean. *L'anarchie, son but, ses moyens*. Paris : Publications des Temps nouveaux, 1899.

Grave, Jean. *Quarante ans de propagande anarchiste*. Paris : Flammarion, 1973.

Guy, Cécile. « "Le Barc de Boutteville" ». *L'Oeil*, n° 124 (avril 1965), pp. 30-36

Herbert, Eugenia. *The Artist and Social Reform*. New Haven : Yale University Press, 1961.

Kahn, Gustave. « "L'Art social et l'Art pour l'Art" ». *La Revue blanche*, novembre 1896.

Lazare, Bernard. « "L'Ecrivain et l'art social" ». *L'Art social*, n° 1, 1896.

Lepaire, Claude. *Auguste de Niederhäusern-Rodo 1863-1913: un sculpteur entre la Suisse et Paris : Catalogue raisonné*. Zürich/Lausanne : Institut suisse pour l'étude de l'art et Bern : Editions Benteli, 2001.

Manfredonia, Gaetano. « "Art et anarchisme dans la France de la Belle Epoque (1880-1914)" ». Dans *Art et anarchie*. Marseille : Via Valeriano/La vache folle, 1991.

Mauclair, Camille. « "Beaux-Arts. Les Portraits du prochain siècle" », *Essais d'art libre*, août-septembre-octobre 1893, pp. 8-9.

Mcwilliam, Neil. *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française, 1830-1850*. Paris : Les Presses du réel, 2007.

Pelloutier, Fernand. *L'art et la révolte*. Paris : Publications de l'art social, 1896.


Roinard, Paul-Napoléon. « "Revue artistique. Les Portraits du prochain siècle. Exposition racontée par son organisateur". » *La Revue encyclopédique*, n° 71 (15 novembre 1893).


Sonn, Richard D. *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*. Lincoln/Londres : University of Nebraska Press, 1989.


Tailhade, Laurent. « "Simple Guide-Ane à l'usage des apédeutes qui désirent examiner avec fruit l'exposition des Portraits du prochain siècle" ». *Mercure de France* (série moderne), n° 47 (27 septembre 1893).


Vallotton, Maxime et Charles Goerg. Félix Vallotton. *Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié*. Les Editions de Bonvent, 1972.


## Notes de bas de pages


<sup>1</sup>  Paul-Armand Hirsch, « "Expositions des Portraits du prochain siècle" », *L'Art social*, octobre 1893, p. 287.


<sup>2</sup>  Hélène Dufour, « "Portraits du prochain siècle : un recueil de portraits littéraires en 1894" », *La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 191-204. Construisant l'essentiel de son analyse sur des analogies formelles entre portraits peints et portraits littéraires, Hélène Dufour souligne que le recueil agit à titre de galerie pour des portraits soulignant les traits physiques des portraiturés et esquissant « le portrait de l'oeuvre » à l'aide de multiples « références picturales » tout en relevant que les écueils de l'expérimentation stylistique du peintre-portraitiste peuvent être associés aux effets de style plus ou moins réussis par les écrivains-portraitistes, en ce qu'ils sont également susceptibles de nuire à la concordance entre le portrait, l'homme et l'oeuvre. Si ces analogies font sens dans une étude serrée du recueil conçu comme consécration de l'exposition, elles se révèlent insuffisantes dans une étude contextualisée de l'exposition dans la mesure où elles estompent les spécificités de l'exposition et du recueil.

<sup>3</sup>  Voir, au sujet du galeriste, l'article de Cécile Guy, « "Le Barc de Boutteville" », *L'Oeil*, n° 124 (avril 1965), pp. 30-36.










<sup>4</sup>  Les rares références faites à l'exposition dans l'historiographie sont directement tirées de la presse contemporaine, plusieurs revues ayant consacré un compte-rendu soit à l'exposition, soit à la publication de l'ouvrage du même titre, mais ces références ne sont pas liées entre elles. Le recueil de portraits littéraires fut l'objet de comptes-rendus dans *La Revue des deux mondes*, *Les Annales politiques et littéraires*, *Les Arts et la vie*, *La Revue générale*, tandis que l'exposition fut commentée par *Le Mercure de France*, *La Plume*, *Les Arts et la vie*, *L'Art social* et *Le Coeur*.

<sup>5</sup>  Paul-Napoléon Roinard, « "Revue artistique. Les Portraits du prochain siècle. Exposition racontée par son organisateur" », *La Revue encyclopédique*, n° 71 (15 novembre 1893), p. 641.

<sup>6</sup>  « "Exposition de portraits des écrivains et des journalistes du siècle, organisée par l'Association des journalistes Parisiens dans les galeries Georges Petit, rue de Sèze". » Selon les informations recueillies par Edmond Cousturier, « *Notes d'art* », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 47 (juillet 1893), p. 96.


<sup>7</sup>  Paul-Napoléon Roinard, « "Revue artistique. Les Portraits du prochain siècle. Exposition racontée par son organisateur" », *op. cit.*, p. 641.


<sup>8</sup>  Edmond Girard et Paul-Napoléon Roinard, « "Portraits du prochain siècle (Le Livre)" », *Les Essais d'art libre* (supplément), août-septembre-octobre 1893, p. 124.


- <sup>9</sup>  Paul-Napoléon Roinard, « "Revue artistique. Les Portraits du prochain siècle. Exposition racontée par son organisateur" », *op. cit.*, p. 643.
- <sup>10</sup>  Au sujet de ce buste, voir le catalogue raisonné de l'artiste établi par Claude Lepaire. De nombreuses informations y sont colligées sur les multiples versions du buste de Verlaine. Le travail de Rodo sur la figure de Verlaine s'échelonne sur de nombreuses années débutant avec la création d'un médaillon exposé au Salon de la Société des artistes français en 1889 jusqu'à celle du buste de Verlaine érigé dans les Jardins du Luxembourg et inauguré en 1911. Claude Lepaire, *Auguste de Niederhäusern-Rodo 1863-1913: un sculpteur entre la Suisse et Paris : Catalogue raisonné*, Institut suisse pour l'étude de l'art/Editions Benteli, 2001, pp. 258 et 386.
- <sup>11</sup>  Jean DA SILVA, *Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*, Editions Syros-Alternatives, 1991, p. 59. Voir la reproduction d'une caricature du Premier salon de la Rose+Croix, « Quelques-uns des Gestes esthétiques du Salon de la Rose+Croix ».
- <sup>12</sup>  Ce portrait a été tiré à 1600 épreuves pour la revue *L'Art et l'idée* sous le titre « Portrait du graveur Félix Vallotton. Par lui-même » pour l'illustration d'un texte de Octave Uzanne sur Vallotton: « "La renaissance de la gravure sur bois. Un néo-xylographe." » Maxime Vallotton et Charles Goerg, Félix Vallotton. *Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié*. Les Editions de Bonvent, 1972, pp. 19-80-82-96.
- <sup>13</sup>  Notons les mentions dans les catalogues raisonnés de Paul Gauguin, de Maximilien Luce, de Edouard Vuillard, de Auguste Niederhäusern-Rodo.
- <sup>14</sup>  Camille Mauclair, déboussolé, en dit : « M. Gauguin... eh bien ! oui, mon Dieu, M. Gauguin ! On ne pourra pourtant me faire aimer son propre portrait, qui est affreux et ridicule. » Camille Mauclair<>Mauclair, « "Beaux-Arts. Les Portraits du prochain siècle" », *Les Essais d'art libre* (supplément), août-septembre-octobre 1893, p. 119.
- <sup>15</sup>  Françoise Cachin, « "Gauguin vu par lui-même et quelques autres" », dans Richard Brettell et al. Gauguin, *Catalogue d'exposition tenue aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris du 10 janvier au 24 avril 1989*, Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1989, pp. 28-29.
- <sup>16</sup>  Jean BOUIN-LUCE et Denise Bazetoux, *Maximilien Luce. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Edition JBL, 1986.
- <sup>17</sup>  Certains autoportraits présentés lors de l'exposition seront exposés lors des quatrième et cinquième expositions des impressionnistes et symbolistes tenues en 1893 chez Le Barc de Boutteville. Quelques oeuvres sont également mentionnées dans l'Exposition des Indépendants. Voir les comptes-rendus de l'exposition d'Yvanhoé Rambosson dans le *Mercure de France*, numéros 40 et 41 (avril-mai

1893) ainsi que Camille Mauclair (préface), *Cinquième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes chez Le Barc de Boutteville*, E. Girard, 1893.


<sup>18</sup>  Camille Mauclair, « *Beaux-Arts. Les Portraits du prochain siècle* », *op. cit.*, pp. 117-118.


<sup>19</sup>  Dom Junipérien (Laurent Tailhade), « "Simple Guide-Ane à l'usage des apédeutes qui désirent examiner avec fruit l'exposition des Portraits du prochain siècle" », dans le *Mercure de France* (série moderne), n° 47 (27 septembre 1893), pp. 236-244.


<sup>20</sup>  *Ibid.*, p. 242.


<sup>21</sup>  Jules Christophe, « "Les Expositions. Les Portraits du prochain Siècle" », *La Plume. Littéraire, artistique et sociale*, n° 107 (1er octobre 1893), p. 14.


<sup>22</sup>  *Ibid.*










<sup>23</sup>  « Enfin ! Espérons que ce prochain siècle sera moins hideux, moins égoïste, moins pourri que le nôtre, et surtout plus clément pour ceux qui illuminent la France de leur génie, bien davantage assurément que ne l'ont fait ces jours-ci les quinquets, la lumière électrique, les fontaines lumineuses, les lampes à gaz... » Tiphereth, « "Expositions : Portraits du prochain siècle; Art musulman; Salon du Champ-de-Mars" », , n° 6 et 7 (septembre-octobre 1893), p. 8.

<sup>24</sup>  *Le cas de Jules Guesde est, à ce titre, exemplaire. Eugenia Herbert problématise ainsi le cas : « Jules Guesde and his revolutionist colleagues showed little interest in developing the elements of an esthetic theory scattered through the writings of Marx and Engels. » Elle cite également le seul article sur l'art auquel Guesde contribua et qui fut publié dans la Revue rouge sous le titre « "Art et socialisme" », le 1er janvier 1890. Dans The Artist and Social Reform, Yale University Press, 1961, p. 25.*

<sup>25</sup>  *La Révolte et Le Père peinarde sont, en France, deux des publications militant le plus explicitement en faveur de l'art social. S'ajoutent à ces publications des contributions individuelles ou éditoriales régulières dans La Plume, Les Entretiens politiques et littéraires et la Revue blanche.*

<sup>26</sup>  Gustave Kahn, « "L'Art social et l'Art pour l'Art" », *La Revue blanche*, novembre 1896, pp. 416-423.

<sup>27</sup>  *Pour une vision complète de la transformation de l'art social saint-simonien entre 1830 et 1850 et un panorama remarquable des différentes tendances de cet art social dans les années 1890, voir Neil McWilliam, Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française, 1830-1850, Les Presses du réel, 2007.*

- 28  Pour une étude précise de tous les groupes s'intéressant aux questions de l'art social et de l'art pour l'art dans les années 1890, voir Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, University of Nebraska Press, 1989.
- 29  Le Club de l'art social devint le Groupe de l'art social en 1896. Le groupe se fit surtout connaître par le biais des conférences qui furent organisées en 1896 : « L'écrivain et l'art social » en avril 1896 par Bernard Lazare, « L'art et la révolte » en mai 1896 par Fernand Pelloutier et « L'art et la société » par Charles Albert en juin de la même année. Informations tirées de Jean Grave, *Quarante ans de propagande anarchiste*, Flammarion, 1973.
- 30  Adolphe Retté, « "L'Art et l'anarchie" », *La Plume*, n° 91 (1er février 1893). Retté se réfère à Pierre-Joseph Proudhon, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, Garnier frères, 1865.
- 31  Clément Rochel, « "L'Art et la vie" », *L'Art social*, mars 1893, p. 73.
- 32  Bernard Lazare, « "L'Ecrivain et l'art social" », *L'Art social*, n° 1, 1896.
- 33  Cette polémique, loin d'être creuse, semble surtout animée par des esprits s'estimant et se jugeant aptes au dialogue. La polémique entre Pierre Quillard et Bernard Lazare est instructive sur le ton du débat. Pierre Quillard commence son argumentaire en précisant : « Vous savez, mon cher ami, avec quelle aversion raisonnée j'évite de gaspiller le temps et les paroles en polémiques futiles, estimant que le silence, à l'égard de tels de nos contradicteurs, est gros de toutes les injures virtuelles et de tous les mépris possibles. Il ne faut discuter qu'avec des gens en position de comprendre, c'est-à-dire ayant un certain nombre d'idées semblables aux nôtres et parlant la même langue que nous. Aussi m'est-ce presque une bonne fortune que de me trouver, provisoirement et en apparence peut-être, sur le pied de guerre intellectuelle avec vous. » Pierre Quillard, « "Lettre à Bernard Lazare touchant l'art social et diverses fariboles où il feignit malignement de se laisser piper" », dans *le Mercure de France (série moderne)*, n° 43 (1 juillet 1893), pp. 256-257.
- 34  Paul-Armand Hirsch, « "Exposition des portraits du prochain siècle" », *op. cit.*, p. 287.
- 35  Edmond Girard et Paul-Napoléon Roinard, « "Portraits du prochain siècle (Le Livre)" », *op. cit.*, p. 124.
- 36  Les portraits littéraires devaient être synthétiques (une vingtaine de lignes) et éviter la forme la plus conventionnelle de la notice biographique en plus de prendre en compte l'absence d'illustration.