

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

CRITIQUE(S) D'ART : NOUVEAUX CORPUS, NOUVELLES MÉTHODES

SOUS LA DIRECTION
DE MARIE GISPERT ET DE CATHERINE MÉNEUX

INTRODUCTION
MARIE GISPERT, CATHERINE MÉNEUX

Pour citer cet article

Marie Gispert, Catherine Méneux, « Introduction », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p. 6-28.

INTRODUCTION

MARIE GISPERT, CATHERINE MÉNEUX

« Je voudrais comprendre exactement ce que vous souhaitez et à quelles fins vous voudriez établir cette bibliographie complète de tout ce que j'ai écrit en ma longue vie si *diversement* occupée. Il y a, dans cette diversité, des articles d'occasion et de circonstance, des préfaces à des expositions plus ou moins importantes, des choses écrites par complaisance ou amitié ou obligation : professionnelle, etc. Il y a des articles critiques, des notes pour la NRF ou d'autres revues, toutes sortes de menues choses épisodiques, fortuites, qui ne sont que du moment, de l'instant, et par conséquent sont essentiellement *journalistiques*. Il est d'autant d'articles politiques, d'articles publiés dans les remous du Front Populaire ou de la guerre d'Espagne. Et sans doute y a-t-il, dans tout cela, les écrits auxquels je tiens et qui ont représenté un moment important de ma vie active, de ma vie publique, des écrits qui expriment pleinement mon opinion à tel ou tel sujet, sur tel ou tel problème. [...] La lettre que je vous écris en ce moment n'est pas une page de littérature. Elle est simplement du ressort de la vie quotidienne. J'admets tout juste, et rien que pour me mettre au ton de votre propos, que dans 50 ou 100 ans, un étudiant faisant une thèse la retrouvera dans les archives de votre maison et en tirera parti. Mais c'est une hypothèse bien complaisante et tout à fait saugrenue¹. »

Dans cette lettre envoyée en 1976 à Franz Larese, directeur de la galerie Erker à Saint Gall, en Suisse, Jean Cassou (1897-1986) répond à sa demande d'une bibliographie pour accompagner une édition bilingue de sa poésie. Elle semble s'adresser directement aux chercheurs parvenus aujourd'hui presque au terme des cinquante ans évoqués par l'homme de lettres et conservateur français pour qui souhaiterait se pencher sur sa bibliographie². Aussi « saugrenue » que cette hypothèse puisse paraître, ce sont bien ces « bibliographie[s] complète[s] » que souhaite mettre en avant le programme de recherches *Bibliographies de*

- 1 Lettre de Jean Cassou à Franz Larese, 7 novembre 1976, St Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Erker-Autographen Sammlung, VNL : 54 : 27A : 26.
- 2 La bibliographie de Jean Cassou est disponible dans la base de données du dispositif *Bibliographies de critiques d'art francophones*.

critiques d'art francophones à l'origine du colloque dont sont ici proposés les actes. Prenant en compte la grande « divers[ité] » des écrits des auteurs ayant pratiqué la critique d'art, dépassant le simple cadre « journalistique », insérant les « menues choses périodiques » publiées dans le temps long d'une vie, ce programme de recherches débuté en 2014 se propose en effet de mettre à disposition de la communauté scientifique et d'un public plus large un corpus cohérent de références bibliographiques fiables. *Bibliographies de critiques d'art francophones* offre ainsi un dispositif en ligne proposant les bibliographies primaires, secondaires et le référencement des fonds d'archives disponibles de 39 auteurs ayant pratiqué la critique d'art du milieu du XIX^e siècle à l'entre-deux-guerres³. Il met également à disposition du public une base de données de plus de 25 000 références comprenant l'ensemble des ouvrages, parties d'ouvrages et articles des bibliographies primaires des auteurs.

Fruit de la formidable évolution épistémologique de ces dernières années, ce programme vise en premier lieu à valoriser la recherche sur ces auteurs, à la rendre accessible et partageable pour tous. De fait, la critique s'impose comme un patrimoine imprimé étroitement lié à la production culturelle de la période contemporaine et indispensable pour le chercheur qui a l'ambition d'en rédiger une histoire. L'écrit a ainsi joué un rôle déterminant dans la fixation des hiérarchies, des classements et des reconnaissances. Placée au confluent de l'art et de son histoire, de la littérature, de l'esthétique, du discours politique et de l'oralité, la critique a également une valeur créatrice et un statut d'œuvre littéraire. Si elle est constitutive de l'acte de naissance sociale de bien des œuvres et permet de les ancrer dans un contexte spatio-temporel précis, elle matérialise également la socialisation des acteurs de la vie culturelle, leurs débats et la polysémie de leurs positionnements. Les écrits des critiques d'art ont pourtant souvent été cités comme de simples sources sans tenir compte du contexte de leur énonciation et surtout de l'identité et de la personnalité de leurs auteurs. Le programme *Bibliographies de critiques d'art francophones* a donc été axé

3 <http://critiquesdart.univ-paris1.fr>. Le dispositif a ouvert en février 2017 et ont été saisies dans la base de données fin 2018 les bibliographies de : Guillaume Apollinaire (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky), Louis Aragon, Gabriel-Albert Aurier, Charles Baudelaire, Anatole de Baudot, Léonce Bénédict, George Besson, Jacques-Émile Blanche, Félix Bracquemond, Ricciotto Canudo, Marcel Carné, Jean Cassou, Jules-Antoine Castagnary, Champfleury, Louis Chéronnet, Robert Demachy, Maurice Denis, Jean Dolent, Edmond Duranty, Élie Faure, Félix Fénéon, Henri Focillon, André Fontainas, Gustave Geffroy, Paul Guillaume, Charles Joseph Imbert, Frantz Jourdain, Marius-Ary Leblond (Georges Athénas et Aimé Merlo), André Lhote, Georges Limbour, Roger Marx, Marc de Montifaud (Marie-Amélie Chartroule), Joséphin Péladan, Léon Rosenthal, Gustave Soulier, E. Tériade (Efstratios Eleftheriadis), Félix Vallotton et Teodor de Wyzewa.

sur ces derniers, qui tous ont *a minima* écrit dans des périodiques à propos de l'art qui leur est contemporain – selon une première approche, classique, de la critique d'art. Leurs parcours et leurs bibliographies révèlent la multiplicité de leurs statuts puisque ces hommes et ces femmes ont été aussi bien journalistes que romanciers, historiens d'art, conservateurs de musée, fonctionnaires des beaux-arts ou même artistes. À cette hétérogénéité de statuts, il faut ajouter, à l'échelle individuelle, la diversité des écrits. Loin de se cantonner au champ artistique, ils se sont bien souvent exprimés sur la littérature, l'histoire, la politique ou l'esthétique. De même, leurs écrits illustrent une autre diversité, celle de la littérature artistique, dont la polymorphie a épousé la richesse de l'actualité des arts : étude historique, monographie, notice de dictionnaire, récit de voyage, guide de musée, chronique d'art (vie des musées, ventes, collections), compte rendu d'exposition ou de livre, texte polémique, manifeste, recueil d'aphorismes, roman sur l'art, etc. Ces textes peuvent également porter sur tous les arts, qu'il s'agisse des beaux-arts ou d'arts alors considérés comme plus mineurs, tels les arts décoratifs, l'affiche et l'estampe, la photographie et le cinéma. Pour travailler sur cette diversité, le comité d'organisation du programme de recherche réunit donc des spécialistes de ces différents media et le choix des critiques traités s'est effectué dans une logique de décloisonnement⁴.

La polygraphie de ces auteurs ouvre alors sur la nécessité de lectures intertextuelles, interdiscussives ou intermédiaires, et, dans le domaine de la recherche, sur celle de travaux inter et pluridisciplinaires pour éclairer le travail interprétatif. Ces lectures sont facilitées par les possibilités offertes par les humanités numériques, comprises comme un ensemble d'outils et de méthodes applicables à la recherche en sciences humaines et permettant d'enrichir, analyser et diffuser ses objets par le biais de technologies issues de l'informatique. Tel a été l'un des constats à l'origine du projet *Bibliographies de critiques d'art francophones*, débuté il y a cinq ans, alors que des programmes engagés par certaines institutions montraient toutes les potentialités des outils numériques⁵.

- 4 Nous nous centrons sur les auteurs qui ont exercé la critique d'art, principalement en français, ce qui inclut tous ceux qui ont rédigé des textes dans cette langue, dans la presse hexagonale ou étrangère, quelle que soit leur nationalité. Nous nous sommes cantonnés dans un premier temps à ceux qui ont écrit principalement sur les arts visuels, en excluant critiques musicaux ou littéraires. Plusieurs des auteurs traités dans la base ont cependant pu également s'intéresser à la musique, à la littérature et au théâtre, et ces références sont alors incluses. Sur cette question de la polygraphie des critiques, voir Isabelle MAYAUD, Séverine SOFIO, « La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines », *Sociétés & Représentations*, n° 40, 2015/2, p. 9-24.
- 5 Voir par exemple le *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critique d'art dans la première partie du XX^e siècle* et le *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, conçus et mis en ligne par l'INHA ; la base de données sur les expositions Artl@.

Éparpillés, difficiles d'accès, les travaux monographiques sur la critique d'art apparaissaient comme une constellation d'études isolées, complexes à publier dans leur intégralité sur le livre imprimé. Dans la plupart des cas, ils avaient pour socle la bibliographie primaire d'un auteur, longuement reconstituée et riche de milliers de références. Or, la majeure partie de ces références était souvent constituée d'articles de périodiques, non recensés dans les catalogues des grandes bibliothèques, les portails ou les bases mondialisées. Seuls ces travaux universitaires partiellement ou pas publiés, accessibles dans des lieux spécifiques, gardaient donc la trace de ces milliers d'articles, constitutifs de l'histoire culturelle et sociale.

Le programme repose donc d'abord sur une volonté commune de partage puisqu'il est alimenté par les chercheurs spécialistes de critique d'art qui ont accepté de verser les bibliographies constituées dans le cadre de leurs travaux. Il faut en effet rappeler l'empirisme de notre méthode qui a pour vocation d'accueillir les travaux existants dans un dispositif en ligne qui est, par sa nature même, en constant développement. En ce sens, le site dresse une certaine cartographie de la recherche et de son évolution. Il se fait ainsi le reflet d'un état de l'historiographie sur la critique d'art et interroge dès lors les critères de choix des chercheurs qui n'ont pas nécessairement privilégié les grands écrivains, les défenseurs des avant-gardes ou les historiens. Le programme *Bibliographies de critiques d'art francophones* est également le fruit d'un formidable travail d'équipe ayant réuni à la fois des chercheurs sur la critique et des collaborateurs scientifiques mastérants ou doctorants⁶, encadrés par Anne-Sophie Aguilar et Lucie Lachenal qui ont contribué de façon déterminante à ce programme de recherche en tant que vacataires scientifiques. Ce travail d'équipe a permis de mener à bien non seulement l'édition, la correction et la complétion des bibliographies avant leur mise en ligne, mais également de saisir les bibliographies primaires dans une base de données.

Si cohérente qu'elle soit, l'approche monographique à l'origine de ce programme comporte une limitation déjà soulignée par Jean-Paul Bouillon en 1993 : elle a l'inconvénient de refermer la problématique sur une trajectoire de carrière individuelle sans offrir d'outils pour saisir les dynamiques collectives⁷.

6 Leurs noms sont mentionnés sur la page d'accueil du site.

7 Ce type d'étude était déjà souhaitée il y a 25 ans par Jean-Paul Bouillon, qui en relevait néanmoins alors la difficulté de mise en œuvre, aujourd'hui facilitée : « Le regroupement d'un auteur selon l'ordre diachronique est naturellement familier, et se justifie à l'évidence. D'usage commode, il a pourtant l'inconvénient de refermer la problématique sur une thématique ou une trajectoire de carrière personnelle, au risque de fausser l'interprétation, en une matière où la relation au contexte et à des objets extérieurs constitue précisément le centre d'intérêt principal. Les "coupes" synchroniques en revanche sont encore rarissimes, malgré leur

La création d'une base de données au sein du dispositif en ligne a alors permis d'agréger les références bibliographiques, avec la possibilité offerte non seulement de réfléchir à des parcours singuliers envisagés selon l'ordre diachronique mais également de procéder à des coupes synchroniques ou thématiques permettant la constitution de corpus inédits. Créer une base de données ne va cependant pas de soi et les outils et méthodes doivent en être interrogés. La base proposée par le programme de recherche ne repose en effet pas sur la seule capacité de traitement statistique mais est guidée par une contrainte de désambiguïté et de formalisation. Traiter ces données ensemble pose en effet de vraies questions de méthodes qui nécessitent, donc, de lever l'ambiguïté dans les références bibliographiques qui les nourrissent. Pouvoir faire entrer des références aussi disparates quant à leur support ou leurs auteurs dans les cases d'une base de données suppose de faire des choix, de distinguer ce qui peut rentrer dans une case commune et ce qui doit absolument être présenté comme spécifique. Dès lors c'est non seulement la nature éditoriale de nos références mais la notion même d'auteur – celui qui écrit un texte, le traduit, le fait publier ou non – que nous avons dû interroger pour construire cette base de données. Avec les concepteurs du site et de la base, Gérald Kembellec et Orélie Desfriches Doria, nous avons ainsi fait le choix de classer les références bibliographiques selon leur seule nature éditoriale : ouvrages, parties d'ouvrage, articles. Si les ouvrages sont catalogués de façon classique selon les normes des bibliothèques, les collaborations à des ouvrages collectifs ont nécessité de penser le dispositif en termes de réseaux et le référencement des articles s'adosse à un index de périodiques rigoureusement constitué⁸. Avec cette base de données, non seulement de nouvelles références peuvent continuellement être saisies ou corrigées, mais le fait même de rapprocher ces bibliographies fabrique un nouveau savoir. Ainsi, la base n'est pas seulement l'agrégation de chacune des bibliographies versées. Elle ne fixe pas un savoir dans sa complétude – une

..... importance déterminante pour une analyse vraiment fondée de la "réception critique" » (Jean-Paul BOUILLON, « La critique d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle : nouvel aperçu des problèmes », *Quarante-huit/Quatorze*, n° 5, 1993, p. 32).

- 8** Le travail sur les périodiques a fait l'objet d'un soin particulier pour le dispositif en ligne. Les deux collaboratrices scientifiques du programme de recherche Anne-Sophie Aguilar et Lucie Lachenal ont ainsi constitué un fichier recensant tous les périodiques auxquels les critiques ont collaboré. Chaque périodique a été identifié précisément par son titre et sous-titre, sa ville d'édition lorsqu'elle est connue, ses dates extrêmes de publication, sa périodicité et son ISSN. Ces informations ont été récoltées dans les catalogues des bibliothèques mais aussi auprès de chercheurs spécialisés qui ont ainsi pu fournir de précieux renseignements que l'on ne trouve pas toujours sur databnf. Ces informations ont ensuite été intégrées dans la base de données qui contient aujourd'hui 1600 périodiques. Voir le jeu dynamique de données ouvertes des revues recensées dans la base : <http://critiquesdart.univ-parisi.fr/opendata>.

bibliographie jugée exhaustive – mais l’ouvre au contraire à la diversité. La masse des références permet ainsi de mettre en évidence une tension heuristique entre l’individuel – le monographique – et le collectif, entre des échelles de temps diverses – un événement artistique donné, la vie d’un critique, la longue durée des XIX^e et XX^e siècles –, entre des types d’écrits différents et donc finalement une tension heuristique entre les différents champs dans lesquels s’inscrit la critique d’art. En n’étant pas limité au champ artistique, le programme *Bibliographies de critiques d’art francophones* permet en effet d’inter-relier les différents champs de la vie culturelle et politique, sans établir de frontières clairement définies entre ceux-ci ou en ouvrant à leur porosité. En ce sens, il ne s’adresse pas seulement aux historiens de l’art mais aux chercheurs français et étrangers dans des disciplines diverses, qu’elles soient historiques, littéraires ou philosophiques.

La base produit alors un double mouvement. D’une part, elle correspond à un resserrement car elle permet d’isoler et de diffuser un corpus inédit de références bibliographiques, différent de ceux des catalogues mondialisés ; en ce sens, elle offre un point de vue spécifique sur les textes des critiques d’art, loin de leur statut de simple *marginalia* de l’œuvre commentée ; le programme de recherche apparaît alors comme un *observatoire*, et le mot peut être pris à la fois au sens sociologique de lieu permettant de suivre l’évolution d’un phénomène sociétal, mais aussi au sens presque astronomique, comme cette lunette qui permet de prendre du recul et de mieux observer un champ plus large. Comme le suggère Florent Coste⁹ en comparant les humanités numériques avec un télescope, il ne s’agit plus seulement d’observer les étoiles les plus brillantes – les auteurs présentés dans le dispositif ne sont pas nécessairement les plus célèbres –, mais de chercher à dresser une cartographie du ciel – ici des auteurs ayant pratiqué la critique – avec toutes ses galaxies et ses trous noirs, avec tout ce que cela suppose de cadres pré-construits pour les trouver. D’autre part, cette cartographie est nourrie par un élargissement des références bibliographiques liées à la critique d’art, non plus limitées aux ouvrages, aux textes d’un auteur ou à des anthologies thématiques et événementielles. Or l’accumulation de données modifie l’échelle des corpus et « la taille change la nature de l’objet » d’étude et peut faire émerger de nouveaux concepts. Pour paraphraser Franco Moretti¹⁰, quand nous travaillons sur 25 000 références plutôt que 250, nous ne faisons pas la même chose en 100 fois plus grand, nous faisons autre chose.

9 Florent COSTE, « La littérature en numérique », *La Vie des idées*, 8 mai 2017. URL : <http://www.laviedesidees.fr/La-litterature-en-numerique.html>

10 Franco MORETTI (dir.), *La littérature au laboratoire*, trad. V. Lèys, avec la collaboration d’A. Gefen et P. Roger, Paris, Ithaque, 2016, p. 266.

Ainsi, si le programme de recherche travaille à partir de l'existant, il ne saurait en réalité s'agir ici d'un simple récolement et il faut insister sur la dimension exploratoire de la base, qui apparaît donc également comme un *laboratoire*. Un *laboratoire* qui sera d'autant plus fonctionnel que le nombre de références augmentera. Le dispositif en ligne ne peut en effet pas être considéré comme suffisamment représentatif pour l'instant, du fait du caractère empirique du choix des auteurs et du peu d'auteurs représentés par rapport à la population des critiques d'art, cette population étant elle-même mouvante et difficile à chiffrer sur près d'un siècle.

Stimulantes en termes de méthodes et de fabrication de savoir, les humanités numériques doivent cependant être maniées avec précaution et n'ont pu qu'en partie être exploitées lors du colloque. Tout d'abord, il ne s'agit en aucun cas de réduire un texte critique à une ligne de code. Même si le texte n'est pas physiquement présent sur le site, c'est bien d'encre et de papier, de support, et d'auteur que l'on parle. En ce sens, il est important que la base de données soit accompagnée des pages à entrée monographique dédiées à chacun des auteurs, tout comme les contributions au colloque s'appuient sur des auteurs singuliers, qui rappellent ce que sont au départ nos données, à savoir des références, et ces références, les écrits d'un homme ou d'une femme. De plus, la critique d'art renvoie implicitement à des œuvres, des expositions, des événements, des publics ou plus largement à un contexte que tout travail interprétatif aura pour fonction d'explicitier et de cerner. Le chercheur pourra ainsi en éclairer bien des aspects en travaillant sur les diverses sources d'archives inventoriées dans chaque dossier monographique d'auteurs. *Bibliographies de critiques d'art francophones* ne prend alors pleinement son sens que lorsque son contenu est relié à d'autres espaces recensant des œuvres, des expositions, des supports.

Ce sont toutes ces approches renouvelées de la critique d'art que le dispositif *Bibliographies de critiques d'art francophones* rend possibles, approches qui sont également des questionnements théoriques, qu'ont interrogées la journée d'études « Les critiques d'art francophones des années 1880 à l'entre-deux-guerres » de juin 2015 à galerie Colbert et le colloque « Une nouvelle histoire de la critique d'art à la lumière des humanités numériques ? » qui s'est tenu à l'École du Louvre, galerie Colbert et à l'École nationale des chartes en mai 2017¹¹, à l'origine du présent ouvrage. Les interventions au colloque ne s'articulent certes que partiellement au site dans son état existant. Si certaines s'appuient sur des bibliographies déjà en ligne (Louis Aragon, George Besson, Jacques-Émile Blanche, Robert Demachy, Gustave Geffroy, André Lhote, Roger Marx ou

11 Les programmes de la journée d'études et du colloque sont disponibles en ligne : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/actualites.php>

E. Tériade), d'autres concernent des bibliographies dans des états d'achèvement divers, d'autres encore des critiques sur lesquels le travail n'a pas encore été commencé ou des questions transversales¹². Mais toutes partagent avec le programme de recherche la volonté d'aborder la critique d'art et son histoire selon une perspective élargie.

Faire l'histoire de la critique d'art peut sembler vertigineux, peu s'y sont aventurés, et là n'est pas le but de ce colloque¹³. De même, depuis Albert Dresdner¹⁴ jusqu'à Pierre-Henry Frangne et Jean-Marc Poinso¹⁵, plusieurs auteurs ont proposé une définition de la critique d'art et en ont interrogé les caractéristiques – discours sur l'art contemporain, attention à l'œuvre d'art dans sa matérialité, objectivité ou engagement –. Il ne s'agira donc en aucun cas ici, comme il ne s'est pas agi lors de la construction du programme de recherches, de proposer une nouvelle définition de la critique d'art, ni même du critique d'art. Nous souhaitons plutôt définir et adopter une approche historique du

12 L'équipe a commencé le travail de recherche et d'édition pour les bibliographies de : Paul ALEXIS, Victor CHAMPIER, Marie DORMOY, Lucienne ESCOUBÉ, Louis de FOURCAUD, Louis HAUTECEUR, Joris-Karl HUYSMANS, Paul JAMOT, LE CORBUSIER, Camille MAUCLAIR, Charles ROSET, André SALMON, Philippe SOUPAULT et Christian ZERVOS.

13 Richard WRIGLEY, *The origins of French art criticism, from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford New York, Clarendon press, Oxford university press, 1993 ; *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris, Hazan, 1990, nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour par Jean-Paul Bouillon et Catherine Méneux, Hazan, 2010 ; Lucie LACHENAL, *Beaux-arts et critique dans la presse parisienne sous la Restauration (1814-1830)*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017, Pierre Wat (dir.).

14 « Genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art qui lui est contemporain » (Albert DRESDNER, *La Genèse de la critique d'art*, Paris, ENSBA, 2005, édition allemande originale 1915, p. 31).

15 « [...] la critique d'art est un discours ou une pensée possédant deux traits principaux : elle parle des œuvres d'art non en général mais dans leur singularité même ; elle produit sur elles un *jugement* afin d'apprécier la valeur, la qualité, le sens et la réussite d'une œuvre eu égard au dessein que l'artiste s'est donné à lui-même. La critique d'art alors, enchevêtre quatre opérations principales qui engendrent une complexité mais qui font aussi sa spécificité et son intérêt. Ces quatre opérations sont celles de la *description* (puisque le critique doit rendre compte d'une rencontre sensible et particulière avec une œuvre particulière), de l'évaluation (puisque le critique juge ou apprécie la qualité, la réussite ou l'échec de l'œuvre), de l'*interprétation* (puisque le critique dégage un contenu ou un sens), de l'*expression* (puisque le critique dit ses choix, ses conceptions, ses goûts, ses sentiments). » (Pierre-Henry FRANGNE et Jean-Marc POINSO, « Préface. Histoire de l'art et critique d'art. Pour une histoire critique de l'art », in *L'invention de la critique d'art*, actes du colloque international de l'Université de Rennes 2, 1999, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 9-10).

phénomène de la médiation, avec l'ambition d'intégrer pleinement la critique d'art dans l'histoire culturelle en général, de nourrir une histoire sociale de l'art qui englobe celle de la médiation. De fait, nous espérons œuvrer à une perte d'insularité de l'étude de la critique, indissociable de la génétique des œuvres d'art et de leurs modalités d'existence dans l'espace social. Au-delà de la vie autonome des formes, la médiation ouvre sur la polysémie de la réception, sur les multiples sens associés à une œuvre, sur le passage plus ou moins instrumentalisé du voir au dire, du regard à l'écriture; en somme sur une anthropologie de la médiation.

De l'approche collective à la prosopographie ?

Afin de comprendre ce que fut cette médiation, il est essentiel, au-delà des approches monographiques à l'origine du programme de recherche, d'interroger les dynamiques collectives. Elles ont en effet joué un rôle essentiel dans l'appréhension de ce que furent les auteurs pratiquant la critique d'art des années 1850 aux années 1950. Plusieurs types d'études peuvent être envisagés, tel celui centré sur les périodiques, pratiqué depuis les années 1990 et qui peut s'attacher aussi bien aux revues généralistes qu'aux revues d'art ou aux journaux quotidiens¹⁶. Des réseaux se matérialisent en effet tout d'abord par le biais de périodiques, le recoupement des bibliographies dans la base révélant les collaborations de plusieurs auteurs à un même titre de presse. Ces

16 Depuis l'étude fondatrice d'Yves Chèvrefils-Desbiolles parue en 1993 (Yves CHEVREFILS-DESBIOLLES, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, rééd. Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014), les travaux sur les revues d'art se sont multipliés à la fois en histoire de l'art et en littérature. Voir par exemple Fabienne FRAVALLO, Rossella FROISSART, Laura KARP LUGO, Anne LAFONT, Michela PASSINI, Lucia PICCIONI, « Revue: outils et objets de l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n° 68, 2011, p. 121-131; Rossella FROISSART, Yves CHEVREFILS-DESBIOLLES (dir), *Les revues d'art à Paris, Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2011; Hélène JANNIERE, *Politiques éditoriales et architecture « moderne »: l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1929-1939)*, Paris, Éd. Arguments, 2002; Evaghélia STEAD, Hélène VÉDRINE (dir), *L'Europe des revues (1880-1920) - Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2008, rééd. 2011 et Evaghélia STEAD (dir), *L'Europe des revues II, 1860-1930: Réseaux et circulation des modèles*, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2018. De nombreux sites et répertoires consacrés aux périodiques ont également été mis en ligne ces dernières années. Voir notamment le *Répertoire des cent revues francophones d'histoire et de critique d'art de la première partie du XX^e siècle* de l'INHA déjà cité <https://www.inha.fr/fr/ressources/outils-documentaires/acces-global-et-organise-aux-ressources-en-histoire-de-l-art-aporha/repertoire-de-cent-revues-francophones-d-histoire-et-de-critique-d-art-de-la-premiere-partie-du-xxe-siecle.html>, la base PRELIA constituée par Julien Schuh <https://prelia.hypotheses.org> ou plus généralement sur la presse <http://www.numapresse.org>

périodiques apparaissent alors comme de véritables lieux à la fois de circulation des idées, c'est un *topos*, mais aussi de sociabilité. Ces supports de publication, qui mettent en lumière certains aspects des relations entre critiques, permettent également de s'interroger sur la diversité de leurs écrits, posant ainsi la question des frontières disciplinaires et du degré de spécialisation des auteurs et des périodiques auxquels ils collaborent. Sébastien Charlier s'intéresse ainsi à trois revues d'architecture liégeoises de l'entre-deux-guerres : *La Technique des travaux*, *L'Équerre* et *Marbres & Pierres*. Cette contribution, outre qu'elle interroge la place de Liège par rapport à celle de Bruxelles, montre à la fois la diversité des positions vis-à-vis de l'architecture moderne, et notamment celle défendue par les CIAM, et les moyens originaux mis en œuvre pour défendre telle ou telle position – des simples articles aux projections cinématographiques en passant par l'organisation de prix d'architecture. Mais elle met surtout en lumière l'hétérogénéité de ceux qui écrivent dans ces revues d'architecture et des réseaux dans lesquels ils s'inscrivent : ingénieurs et agents commerciaux mais aussi architectes renommés pour *La Technique des travaux*, étudiants de l'Académie des Beaux-arts de Liège ensuite devenus architectes et urbanistes pour *L'Équerre*, entrepreneurs en monuments funéraires et spécialistes des matériaux naturels pour *Marbres & Pierres*.

Là où Sébastien Charlier propose l'analyse de trois revues significatives, c'est à un corpus quantitativement plus important que s'attache Emmanuelle Champomier, posant la question d'une approche prosopographique appliquée aux auteurs écrivant dans les revues cinématographiques des années 1900-1930. Distinguant les journalistes des critiques de cinéma, interrogeant la possibilité même de les considérer comme un groupe social pouvant faire l'objet d'une prosopographie, cette contribution propose des pistes méthodologiques sur les sources propres à envisager pour une telle approche, depuis les sources génériques – registres d'état civil ou recensements de population – jusqu'aux sources professionnelles spécifiques comme les archives du Syndicat de la Presse Cinématographique ou les fonds de théâtres municipaux. De telles sources professionnelles sont également celles qui nourrissent des programmes de recherches en cours sur la critique d'art comme celui porté par Antje Kramer et Nathalie Boulouch à l'Université Rennes 2. PRISME, qui avait fait l'objet d'une présentation lors d'une table ronde durant le colloque, propose ainsi de travailler à partir des archives de l'Association Internationale des critiques d'art (AICA) sur la période de 1948 à 2003. Il repose sur leur analyse scientifique et sur leur traitement documentaire (dépouillement, numérisation et référencement dans la Base des fonds d'archives) puis sur leur croisement avec des fonds de

critiques individuels (tels que James Johnson Sweeney, Pierre Restany, etc.), également conservés aux Archives de la critique d'art¹⁷.

Si le travail de Champomier permet une approche collective à partir de sources communes, elle n'envisage pas encore de méthode quantitative systématique, à laquelle s'attache en revanche Claire Dupin de Beyssat. La population est ici précisément cernée : les critiques ayant signé des comptes rendus de Salon durant le Second Empire, soit 755 personnes. L'étude biographique est évidemment impossible pour chacun de ces auteurs et se concentre sur les 63 ayant rédigé plus de cinq comptes rendus de Salon durant la période en consacrant une analyse plus développée à certains d'entre eux. Cette approche prosopographique se fonde sur les écrits même de ces auteurs¹⁸ : rédaction d'un ou plusieurs salons, utilisation ou non d'un pseudonyme, mobilité au sein de la presse, proportion de femmes critiques. Ces critères, qui font l'objet d'une approche quantitative, sont à la fois exploités sous forme de datavisualisations et d'analyse textuelle. Une telle analyse quantitative, et une telle approche prosopographique, semblent, comme on l'a vu, encore difficiles à mettre en œuvre à l'échelle de la base de données *Bibliographies de critiques d'art francophones* en raison de sa représentativité encore trop faible. Pour autant, le travail de Claire Dupin de Beyssat montre la possibilité d'envisager une prosopographie reposant sur une approche bibliographique autant que biographique et la richesse potentielle de celle-ci.

Approche globale, approche fragmentée : jeu(x) d'échelle/variations sur les corpus

Prises de manière isolée ou agrégées dans la base de données, les bibliographies permettent de constituer les matériaux des études sur la réception critique qui forment des corpus. Issue du droit et de la linguistique, cette notion de corpus s'est installée depuis les années 1980 dans le vocabulaire des sciences humaines et sociales, tout en demeurant polysémique. Le programme *Bibliographies de critiques d'art francophones* se fonde sur cette notion, entendue comme un ensemble de textes établi selon un principe de documentation exhaustive, et plus particulièrement comme l'inventaire des textes imprimés publiés par un même auteur dans le cas des bibliographies primaires. En ce sens, la constitution de ces corpus cohérents permet une approche holistique des écrits de chaque auteur et offre des perspectives élargies face aux études spécialisées.

¹⁷ Voir <https://acaprisme.hypotheses.org>.

¹⁸ Claire Dupin de Beyssat se fonde pour cela sur l'ouvrage *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, compiled by Christopher Parsons and Martha Ward, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

La logique disciplinaire a en effet eu tendance à fragmenter les bibliographies monographiques en sous-corpus constitués selon une logique de champs d'études – histoire littéraire, politique, etc. – ou segmentés en fonction des types d'arts commentés. Pertinente dans un certain nombre de cas, cette fragmentation fait pourtant écran à l'analyse des positionnements de chaque auteur et de l'intertextualité mise en œuvre dans chaque ensemble monographique.

Les études se sont longtemps portées sur les auteurs bénéficiant d'une certaine célébrité dans l'histoire de la littérature ou de l'art, en fonction d'un certain type de récits privilégiant par exemple les avant-gardes. Dans cette logique, la multiplication des travaux sur les mêmes corpus monographiques ne pouvaient que figer l'histoire culturelle dans une narration parfois implicitement téléologique, masquant l'hétérogénéité des acteurs du monde de l'art. Il suffit en effet de feuilleter les pages des revues et quotidiens de la période contemporaine pour prendre conscience que nous ne connaissons qu'une petite partie des chroniqueurs de la vie artistique. Au nombre de ces chroniqueurs méconnus, Roger Ballu et Léon Maillard sont exemplaires de ces hommes de lettres qui ont pourtant contribué à façonner l'histoire culturelle. En tant que co-fondateur de la revue *La Plume*, Léon Maillard figure parmi les critiques importants de la fin de siècle. En exhumant le corpus de ses principaux textes, Philipp Leu modifie l'échelle des études habituellement menées sur cette revue qui a fait l'objet de quelques travaux universitaires¹⁹. Ce passage d'un macro-corpus, centré sur le périodique, à un micro-corpus, relatif à l'un de ses contributeurs, permet de souligner la dimension créative de la critique de Maillard qui fonde une sorte de « Salon virtuel » dans sa rubrique « Le Salon de *La Plume* », puis une véritable galerie permanente dirigée par la revue (Le Salon des Cent). Ce changement de focale souligne le rôle déterminant de Léon Maillard dans la valorisation d'artistes qui ne trouvaient pas leur place dans les circuits de diffusion officiels et dans l'affirmation des tendances les plus indépendantes et originales de la fin du xix^e siècle. Philipp Leu insiste également sur l'importance que ce dernier accordait aux arts décoratifs et à la remise en cause de la hiérarchie entre les arts en analysant d'autres textes de Maillard que ceux parus dans *La Plume*. De même, en se centrant sur un nouveau corpus, celui des écrits de Roger Ballu dans *La Vie artistique* (1887-1888), Laure Barbarin analyse les principes directeurs de la pensée de ce médiateur influent, qui a joué de la multiplicité de ses statuts (journaliste, inspecteur des Beaux-Arts, animateur de sociétés artistiques, organisateur d'expositions et homme politique), et défendu la politique du nouvel État républicain dans le domaine culturel. Ses écrits et actions

19 Voir notamment : Grégoire TONNET, Nicholas ZMELTY, Jean-Michel NECTOUX, *La Plume* (1889-1899), une revue « pour l'art », Paris, INHA, 2007.

sont également révélateurs d'un moment particulier, marqué par l'acceptation progressive des impressionnistes, la multiplication des salons indépendants et des sociétés artistiques et l'arrivée au pouvoir d'une nouvelle génération de critiques plus libéraux.

La réflexion ne peut s'appuyer que sur des ensembles de textes construits selon des critères objectifs et le corpus est la configuration matérielle nécessaire à l'étude de l'intertextualité qui serait insaisissable autrement. L'analyse des écrits sur l'architecture de Charles Blanc en donne un exemple probant : si ses deux ouvrages, *Grammaire des arts du dessin* et *Grammaire des arts décoratifs*, ont fait l'objet d'un certain nombre d'exégèses, ses articles parus dans le quotidien *Le Temps* entre 1867 et 1881 demeurent relativement méconnus. Comme le montre Estelle Thibault, ceux-ci sont pourtant essentiels pour comprendre sa conception des relations entre le beau et l'utile et la fonction de l'architecte comme « décorateur », au-delà de sa capacité à résoudre les impératifs constructifs. Certains de ses articles préfigurent également un volume, qui restera inachevé, dédié à la décoration des villes. En ce sens, Estelle Thibault exhume un sous-corpus méconnu de textes dans le corpus plus global de la bibliographie de Charles Blanc, qui demeure à constituer.

Autre critère de constitution de sous-corpus, la dimension politique de certains textes ouvre à d'autres perspectives qui permettent de saisir l'articulation entre champs artistique et politique à l'œuvre dans la critique d'art. En se fondant sur le corpus des écrits de Gustave Geffroy publiés dans les périodiques défendant la ligne des radicaux-socialistes (*La Justice*, *L'Aurore*, *L'Humanité* et *La Dépêche* de Toulouse), Oriane Marre a mené une étude originale et intertextuelle sur la forte empreinte politique de la critique d'art de Geffroy. Pour ce faire, elle a pu s'appuyer sur la bibliographie primaire de l'auteur, saisie dans la base de données du dispositif *Bibliographies de critiques d'art francophones* et considérablement élargie au-delà des seuls écrits sur l'art.

Lorsqu'un ensemble monographique de textes est connu dans sa globalité, il est en effet aisé de constituer des sous-corpus selon des critères objectifs. La variable linguistique est l'un d'entre eux et elle offre un outil privilégié pour analyser les transferts culturels à l'œuvre. La bibliographie de Vittorio Pica, qui fait l'objet d'un programme de recherche présenté par Davide Lacagnina, permet ainsi d'isoler le corpus des écrits rédigés en français par le critique italien. Cet ensemble de textes s'impose comme un matériau privilégié pour observer la circulation des idées et des formes, ainsi que les modalités de cette circulation. Il permet également de mieux cerner la reconnaissance de Pica comme expert dans certains domaines et sa contribution à l'écriture de l'histoire de l'art italien, telle qu'elle est diffusée en France dans la première moitié du xx^e siècle. Le texte de Margherita Cavenago permet également de souligner que le français était la

langue internationale pour les échanges entre critiques d'art, qu'ils concernent ou non l'art français. Les exemples de Tériade et de Zervos, évoqués ci-après, constituent également un observatoire privilégié pour l'étude des transferts culturels dans l'Europe de la première moitié du xx^e siècle.

Les types de textes fournissent d'autres critères pour identifier des corpus inédits. Le programme de recherche Manart²⁰, étudié par Viviana Birilli après sa présentation lors de la table ronde du colloque de 2017, s'attache à la forme particulière du manifeste. La base de données éponyme sur les MANifestes ARTistiques, recense ainsi des manifestes littéraires et artistiques produits aux xix^e et xx^e siècles dans tous les domaines de la création et dans toutes les sphères géographiques. La richesse d'informations descriptives et analytiques rassemblées pour chaque manifeste autorise des questionnements qui contribuent à élargir et à nuancer les perspectives d'analyse du manifeste comme genre. Parmi ceux-ci, le lien entre manifeste et critique d'art peut s'avérer particulièrement fructueux pour la recherche puisque les critiques ont été et ne cessent d'être à la fois moteurs de l'écriture d'une histoire de ce genre et acteurs impliqués activement dans le développement et les évolutions de la pratique manifestaire. Cette pratique, si elle peut faire corpus, pose bien évidemment aussi la question de l'engagement de ces auteurs.

Évaluer et défendre

L'approche méthodologique commune à la base de données *Bibliographies de critiques d'art francophones* et aux contributions de ce volume est de ne pas classer ni hiérarchiser les auteurs et leurs écrits, en prenant en considération aussi bien ceux qui ont reconnu et défendu l'avant-garde que ceux qui sont restés sur des positions plus mesurées, voire conservatrices. Quel que soit l'art défendu, nombre de ces auteurs ont néanmoins pris parti : s'engageant pour certains artistes, ils participent alors d'une critique qui non seulement évalue mais encore tente de faire partager ses positions, se faisant volontiers militante. Inscrit dans des réseaux et façonné par eux, le critique d'art apparaît alors comme une figure de médiateur. Cela suppose certes une circulation des idées, mais également, si l'on reprend un lexique proche de celui des transferts culturels – puisque c'est finalement bien de cela qu'il s'agit, à l'échelle régionale, nationale ou internationale – une « appropriation sémantique ». Le discours en effet n'est jamais neutre mais nourri à la fois de déterminants personnels et collectifs, privés ou sociétaux et l'inscription d'une référence dans l'ensemble des écrits d'un d'un même auteur, d'un même temps ou d'un même lieu permet

20 Le programme de recherche Manart s'appuie <http://www.basemanart.com>

de mieux comprendre de quoi se nourrit cette appropriation. Ainsi ne faut-il pas seulement se demander de quoi parle le critique, mais d'où parle-t-il, comment, et avec quels moyens. Cette figure du critique en médiateur ainsi esquissée peut dès lors adopter plusieurs postures, depuis l'ignorance honnête jusqu'au défenseur ou détracteur passionné, jusqu'à cette figure de médiateur « hostile », proposée par Alexandre Kostka et Françoise Lucbert, hostile car silencieux²¹.

Si la médiation semble supposer une prise de parti personnelle, celle d'un directeur de revue, d'un artiste en vue ou d'un critique s'impliquant par ailleurs dans l'organisation d'expositions, elle peut néanmoins prendre également des formes plus latentes. Guy Lambert interroge ainsi le rôle des deux secrétaires de rédaction successifs de la revue *L'Architecte* créée en 1906, Paul Guadet et Henri Prudent. Alors que les contributeurs sont en général occasionnels, c'est en effet par le biais des textes de ces deux auteurs que semble se dessiner le positionnement de la revue. Si la forme luxueuse, la périodicité mensuelle ainsi que le patronage de la SADG ne favorisent pas *a priori* les prises de parti polémiques au sein de *L'Architecte*, Guadet et Prudent vont néanmoins pouvoir affirmer un jugement artistique. À condition toutefois d'élargir le corpus habituellement considéré comme relevant de la critique architecturale puisque, au-delà des comptes rendus de « Salons d'architecture » annuels, c'est notamment au sein de la rubrique « Bibliographie » ou d'explications de planches que s'expriment ces idées.

Formulée subtilement dans des revues d'architecture dont la légitimité est depuis longtemps reconnue, la prise de parti des critiques est nécessairement plus radicale concernant la photographie. Julien Faure-Conorton démontre ainsi l'importance que revêtent les écrits critiques, et tout particulièrement ceux de Robert Demachy²², pour la reconnaissance de la « photographie artistique » et plus particulièrement du pictorialisme à la fin du XIX^e siècle et dans les premières années du XX^e siècle. C'est bien alors dans un réseau que s'inscrivent ces critiques photographes, celui des sociétés photographiques naissantes qui, outre la presse, s'appuient sur leurs réunions régulières et l'organisation d'expositions afin de « promouvoir, défendre et éduquer ». Les stratégies de défense et de promotion s'inscrivent dès lors dans un double mouvement : alors que les sociétés photographiques font appel à des artistes ou des critiques

21 Alexandre KOSTKA et Françoise LUCBERT, « Pour une théorie de la médiation. Réflexions sur les médiateurs artistiques entre la France et l'Allemagne », in *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945*, collection « Passagen / Passages », vol.8, Akademie Verlag, Berlin, 2004, p. 13-28.

22 La bibliographie de Robert Demachy est disponible en ligne : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/robert-demachy>.

d'art généralistes pour juger de leurs expositions, les critiques photographiques diffusent leurs écrits au-delà des revues spécialisées.

Si Demachy est à la fois critique et théoricien, il est surtout photographe – et Faure-Conorton insiste à raison sur le caractère révélateur de la réception de sa propre œuvre. Cette articulation entre l'œuvre plastique et les écrits théoriques ou critiques peut toutefois s'avérer particulièrement complexe lorsqu'il s'agit de défendre une ligne artistique. C'est cette problématique qu'explore Jean-Roch Bouiller dans sa contribution consacrée à André Lhote, qui par la pratique de la peinture et de l'écriture tout comme par son positionnement original dans l'histoire de l'art, partage des points communs avec la figure de Blanche traitée par Laurent Cazes. Mais à époque différente, problématiques différentes : c'est autour de la compréhension du cubisme et de la place occupée par Picasso que se cristallise la critique de Lhote. Tout l'enjeu en est alors de reconnaître l'importance de Picasso tout en ménageant une place à son propre cubisme par un jeu complexe faisant intervenir les notions de cubisme historique et cubisme pérenne, de cubisme *a priori* et cubisme *a posteriori*, de cubisme français et de cubisme étranger, de cubisme soi-disant muet mais porté par la voix d'intermédiaires et de cubisme théorisé.

Parmi les intermédiaires critiques et marchands de Picasso qui lui permettent d'occuper tout l'horizon du cubisme, Lhote cite notamment Christian Zervos. C'est à cette figure, et à ses partis pris, que s'attache Chara Kolokytha. À la tête des *Cahiers d'art*, Zervos organise lui aussi sa pensée autour du cubisme, quoiqu'il n'en ait pas eu connaissance avant-guerre. Durant l'entre-deux-guerres en revanche, sa lecture formaliste du cubisme, nourrie par ses connaissances archéologiques, tout comme ses opinions tranchées sur la sculpture cubiste, l'engagent dans plusieurs polémiques avec des artistes et marchands. Il se garde bien cependant d'en faire étalage dans les pages de sa revue, qu'il continue de prétendre impartiale. Ces polémiques sont en revanche clairement assumées lorsqu'il s'agit de remettre en cause la politique artistique institutionnelle française ou d'engager le fer avec le Parti communiste français à propos de la doctrine Jdanov dans les années 1940.

D'origine grecque comme Zervos, collaborateur important des *Cahiers d'Art*, Tériade apparaît enfin comme un exemple significatif de critique d'art ayant mis en place une stratégie de médiation aux buts multiples. Poppy Sfakianaki se penche ainsi sur sa volonté de faire connaître et apprécier en France l'œuvre d'artistes espagnols dans la veine cubiste durant l'entre-deux-guerres. La notion de réseau fonctionne ici à plein : Tériade s'appuie sur Zervos et les *Cahiers d'art*, qui sont eux-mêmes déjà l'un des principaux organes de promotion de Picasso. La stratégie de médiation repose alors à la fois sur la mise en place d'une notion – le « nouveau fauvisme » – et sur une lecture raciale mettant en

avant les qualités latines de ces artistes, qui seraient partagées par les Français, et qui permet tout autant l'acceptation des Espagnols par le public français que la reconnaissance du critique, grec, par ses pairs. Que des auteurs aussi différents que Lhote, Zervos et Tériade partagent cette lecture de l'art marquée par l'appartenance à une race ou à une nation, dont le lien au nationalisme est cependant complexe, illustre l'analyse proposée dès 1936 par Meyer Schapiro : « Mais nombre d'artistes de gauche, ou même d'extrême gauche, qui rejettent le nationalisme sans ambiguïté, partagent la croyance que l'art est soumis à des caractères immuables de race ou de nation. Elle autorise une explication facile des différences entre les arts des peuples modernes. Elle permet, dans l'ignorance de la complexité des facteurs qui déterminent les formes artistiques, de rapporter l'art d'un pays à un caractère local permanent, comme on rapporte une œuvre d'art individuelle à la personnalité de son auteur²³. »

Les -ismes : définir, (dé)hiérarchiser, historiciser

La question des taxinomies est centrale dans l'analyse de la réception des arts. Faute de corpus étendus, on a souvent eu tendance à associer chaque critique à une position singulière et figée, appréhendée en fonction d'une conception linéaire de l'histoire de l'art, ponctuée par des -ismes et des mouvements dominants. Pourtant, la réalité de la pratique de la critique a été autre et chaque auteur n'a cessé de reformuler ses points de vue en fonction de l'actualité artistique et de contextes divers, en constant renouvellement. Notre méthodologie offre des outils permettant d'étudier ce mouvement permanent de pensées polysémiques, dans leurs cohérences et leurs paradoxes, et peut apparaître comme un défi à l'historien qui a l'ambition d'en rédiger une synthèse. En s'appuyant sur le corpus global constitué par la bibliographie du critique Ernest Chesneau, Tatsuya Saito a pu identifier le sous-corpus des textes de l'auteur relatifs aux artistes impressionnistes, non limité aux seuls articles répertoriés mais complété par des textes de nature différente (une préface à un catalogue de vente, le roman intitulé *La Chimère* et la revue illustrée dont Chesneau était le directeur). Dans cette étude diachronique (des années 1860 jusqu'aux années 1880), Tatsuya Saito revalorise non seulement le rôle de Chesneau dans la genèse de cet -isme mais il mène également une analyse fine des critères de jugement appliqués aux toiles impressionnistes, ainsi que des principaux points d'achoppement pour expliciter cette nouvelle conception de la peinture : les questions de l'achèvement et de la mimesis dans les années 1870, puis l'évolution vers une

23 Meyer SCHAPIRO (traduction française de Jean-Claude Lebensztejn), « Race, nation et art (1936) », *Cahiers du MNAM*, n°93, automne 2005, p. 105.

critique plus subjectiviste à la décennie suivante. Il met ainsi en évidence la requalification des critères d'évaluation, non plus articulés autour des sujets et de l'imitation, mais déplacés vers les questions de l'originalité, de la perception et du travail des formes.

À l'orée des années 1890, les diverses contestations de l'impressionnisme (du néo-impressionnisme au « symbolisme en peinture ») et la remise en cause du naturalisme littéraire génèrent une véritable inflation des -ismes dans les textes critiques. Cette étape déterminante dans l'évolution des éléments d'appréciation des artistes et des œuvres ouvrira sur une histoire de l'art, structurée à partir d'une succession linéaire d' -ismes, qui a fait l'objet d'analyses récentes²⁴. Selon une logique dialectique, la floraison cacophonique des -ismes a suscité un certain nombre de résistances qui demeurent aujourd'hui méconnues. À partir des textes de trois auteurs influents (Roger Marx, Arsène Alexandre et Gustave Geffroy), Olivier Schuwer met en lumière leurs doutes sur la fonction stratégique des -ismes et leurs ambivalences puisqu'ils ont aussi cautionné à des degrés divers certaines catégories. Dans cette contribution, l'insistance sur l'instabilité des définitions associées aux -ismes met en évidence les apories auxquelles se heurtent les critiques qui demeurent soumis au flux ininterrompu des œuvres montrées dans les expositions, et les nécessaires distorsions pour classer les artistes dans des catégories fixes.

De fait, les -ismes sont d'autant plus labiles qu'ils sont l'objet de constantes reformulations. Ainsi, dans l'entre-deux-guerres, Louis Aragon et George Besson n'ont de cesse de défendre l'idée d'un réalisme en peinture, en corrélation avec leur engagement auprès du Parti communiste français et ses organisations culturelles. En se fondant sur les textes de Besson et d'Aragon parus dans *Commune* puis *Les Lettres françaises*, Gwenn Riou analyse la polysémie de leur discours, une polysémie presque consubstantielle au réalisme qui avait émergé sur la scène artistique dans les années 1850, Courbet constituant d'ailleurs une référence. Cet -isme renaît ainsi dans les années 1930 pour être plus ou moins amarré à l'idéologie et à la littérature, alors que les premiers -ismes portaient plutôt des aspirations à l'autonomie. Le discours officiel de

24 Katia SCHNELLER et Vanessa THÉODOROPOULOU (dir.), *Au nom de l'art, Enquête sur le statut ambigu des appellations, artistiques de 1945 à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013; Anna BOSCHETTI, *Isms, du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS Éditions, 2014; Pierre WAT, « Procession des "-ismes" ou parade des individus? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX^e siècle », in Bertrand Tillier (dir.), *L'art du XIX^e siècle. L'heure de la modernité 1789-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 21-74; Michela PASSINI, « Un siècle d'"ismes". Mise en récit et mise en espace de l'art du XIX^e siècle », in Philippe Poirrier, Bertrand Tillier (dir.), *Aux confins des arts et de la culture. Approches thématiques et transversales XVI^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 97-108.

l'appareil politique semble en effet prédominer dans les écrits plutôt théoriques d'Aragon, alors que les textes de Besson privilégient une certaine forme de sensibilité esthétique mettant en avant l'« humanité », y compris dans la facture de l'œuvre, autonome au dictat du Parti. Ces deux conceptions du réalisme, qui interrogent le lien à un réalisme « socialiste », se retrouvent, avec les années et les transformations de la politique du Parti communiste, face à leurs propres contradictions, souhaitant promouvoir un art progressiste qui s'inscrive néanmoins dans la tradition nationale réaliste. Ces deux cas permettent de mesurer la conception de la critique bien différenciée selon les générations : si un Gustave Geffroy cloisonnait assez fermement militantisme politique et critique d'art au tournant du siècle – comme l'exemplifie la contribution d'Oriane Marre –, certains auteurs de l'entre-deux-guerres font sauter le verrou de l'autonomie de l'art pour subordonner la culture au politique. Cette évolution s'opère par le média de la théorie, alors que les générations précédentes s'en méfiaient, et une conception progressiste de l'histoire dans laquelle l'art est englobé ; elle renvoie également à un régime d'historicité différencié, plus orienté vers une projection dans le futur dans le cas d'Aragon. La contribution de Gwenn Riou met également en évidence l'opposition au marché de l'art.

Génétique et interdiscursivité

Le dispositif *Bibliographies de critiques d'art francophones* se concentre pour le moment sur les bibliographies sans renvoyer à des textes numérisés. Le travail sur le texte est néanmoins l'un des pans actuels importants des recherches en histoire de l'art en lien avec les humanités numériques. Le TAL (traitement automatisé des langues), qui réunit linguistes et informaticiens, permet ainsi de proposer des outils capables de traiter de manière statistique les données linguistiques pour mettre à jour les occurrences et reprises. Sur une période postérieure à la nôtre, le programme MONADE, présenté par Nicolas Thély lors de la table ronde au colloque, s'attache ainsi à différents corpus des années 1990 et 2000 pour comprendre à la fois l'articulation entre les textes de critiques et leurs différences d'approche²⁵.

Si les contributions de ce présent volume n'ont pas directement fait appel au TAL, nombreux sont les auteurs à s'être interrogés sur la circulation d'idées et de motifs entre les textes et entre les médias. Ils proposent dès lors différentes modalités d'intertextualité – mise en relation entre les textes d'un ou plusieurs auteurs –, d'interdiscursivité – circulation plus diffuse de motifs ou d'idées pouvant excéder la forme écrite – et d'intermédialité. Les relations intertextes,

25 <https://monade.hypotheses.org>

qu'il s'agisse de citations, d'allusions ou de réécriture, sont ainsi mises au jour, parallèlement à d'autres analyses portant sur l'interdiscours lorsque des ensembles de textes hétérogènes, voire des communications orales, sont convoqués. Dans le domaine de la critique artistique au sens large, l'interdiscursivité met en évidence les liens entre les générations d'auteurs ou l'existence de paradigmes empruntés aux champs littéraire, historique ou politique. Par ailleurs, maints textes relèvent triplement de l'intermédialité puisqu'ils sont parfois accompagnés d'illustrations, qu'ils évoquent dans leur contenu des œuvres d'art et qu'ils sont susceptibles de traiter d'arts différenciés, tels que la peinture, la sculpture, l'architecture, les arts décoratifs, l'estampe, la photographie ou le cinéma. L'analyse des textes critiques du peintre Jacques-Émile Blanche en fournit un exemple : en proie à un véritable hiatus diachronique, ce dernier a interprété l'art du xx^e siècle par le prisme d'un art du xix^e siècle idéalisé et d'une posture construite à partir des discours à la fois libéraux et éclectiques de sa jeunesse. Dans sa contribution, Laurent Cazes dissèque précisément cette interdiscursivité et ses conséquences en termes de positionnement sur deux plans différents. Celle-ci irrigue tout d'abord l'œuvre écrite de Blanche²⁶ : on retrouve les mêmes motifs, les mêmes principes esthétiques, le même type d'écriture aussi bien dans ses articles de critique d'art que dans ses mémoires ou sa correspondance. Blanche n'a par ailleurs eu de cesse d'affirmer la valeur de son expérience de peintre et son attachement à la tradition de l'imitation. À l'instar d'un Maurice Denis, il a ainsi opposé à la « critique d'avant-garde » la conception propre aux « gens de métier » dans une logique intermédiaire qui nourrit aussi bien ses portraits peints que ses mémoires.

Cette logique intertextuelle est également celle que la numérisation des *Lettres françaises* sur la plateforme E-Man permet de mettre à jour²⁷. La numérisation de ce périodique culturel d'obédience communiste fondé en 1942, menée par une équipe de chercheurs en littérature du CNRS, utilise à plein les possibilités offertes par les humanités numériques, notamment par des liens hypertextes permettant de rapprocher articles et numéros ou un affichage numérique permettant de consulter ensemble plusieurs pages. Julie Morisson s'attache ainsi au cas de Louis Aragon, à la tête de la revue de 1953 à 1972, dans une approche génétique²⁸. Il s'agit dès lors de saisir les liens entre articles, pages et numéros dans une perspective endogénétique propre à la revue afin d'y comprendre le

26 La bibliographie complète de Jacques-Émile Blanche est disponible en ligne : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/jacques-emile-blanche>

27 <https://eman.hypotheses.org/tag/les-lettres-francaises>. La numérisation par la bibliothèque de Dijon est pour l'instant privée et réservée aux seuls chercheurs avec accès sécurisé.

28 La bibliographie sur l'art d'Aragon est disponible en ligne : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/louis-aragon>

rôle d'Aragon mais également d'envisager les articles de revue comme un maillon de la création aragonienne afin de mettre au jour les réseaux de correspondance entre le journal, le roman et la poésie. Cette porosité engage dès lors l'auteur à s'interroger sur la position d'Aragon face à la critique, artistique ou littéraire.

Cette porosité entre les écrits est également celle qui marque la production de Guillaume Janneau étudiée par Rossella Froissart. Administrateur du Mobilier national (à partir de 1926), puis des Gobelins (1937-1944) et des Manufactures nationales, Janneau s'est distingué pour une analyse originale des arts du décor dans la première moitié du xx^e siècle, au travers d'enquêtes, de pamphlets et d'ouvrages. D'une part, sa proximité avec les cercles cubistes et sa connaissance de leurs débats lui ont permis de s'appuyer sur la démarche constructive des peintres pour défendre une conception rationaliste de l'architecture et des arts décoratifs, face aux « mystiques du rationalisme intégral » et aux « puristes classicistes ». Janneau associait même la spatialité dynamique de Pierre Chareau à l'esthétique cinématographique. D'autre part, sa fidélité à l'héritage idéal d'une Troisième République des arts l'a conduit à encourager des expressions artistiques répondant à des objectifs sociaux et esthétiques, à s'opposer aux visées élitistes d'un art décoratif voué au raffinement et à décréter l'inéluçabilité de la mécanisation.

L'interdiscursivité entre différentes pratiques d'écriture peut également se doubler sinon d'une véritable intermédialité, à tout le moins de notions intermédiaires. C'est le cas de la photogénie, étudiée par Éléonore Challine et Christophe Gauthier pour la photographie et le cinéma. En retraçant l'histoire de cette notion depuis ses origines dans la sphère photographique au xix^e siècle puis dans les milieux cinématographiques avec ses théoriciens comme Louis Delluc et Jean Epstein dans les années 1920 avant une renaissance dans la critique photographique des années 1930, les auteurs soulèvent plusieurs enjeux. La diversité des textes qu'ils interrogent – textes techniques, définitions de dictionnaire, articles théoriques ou critiques, d'abord dans une presse spécialisée puis, la notion se popularisant, voire se galvaudant, dans une presse généraliste – offre un premier exemple de porosité intertextuelle. Par ailleurs, l'étude de cette notion à la fois sur un temps long et pour des périodes ciblées, permet d'éclairer quelques-uns des enjeux qui traversent critiques photographique et cinématographique dans l'entre-deux-guerres : élaborer un vocabulaire propre aux arts mécaniques – la notion ne vient ni des beaux-arts, ni du théâtre, ni de la littérature et ne peut y être opérante – et donc conquérir une forme d'autonomie, mais aussi à travers les effets de vases communicants de la photographie vers le cinéma et réciproquement, parvenir à comprendre les dynamiques de rapprochement et de distinction à l'œuvre entre les deux médiums.

La réflexion sur la photogénie est donc menée des années 1830 aux années 1930. Ce temps long est aussi le cadre du programme de recherches qui, s'il s'attache aux auteurs dont l'activité critique s'est principalement déroulée des années 1850 à l'entre-deux-guerres, prend nécessairement en compte des références antérieures et postérieures, de 1843 à 1989 en l'état actuel de la base de données. Mais plus encore, par le biais d'une interdiscursivité diachronique, cette recherche s'ouvre aux auteurs antérieurs, qui ont été lus par les critiques, et aux auteurs postérieurs, qui les ont lus. Ceci est particulièrement pertinent dans le cas d'André Bazin, étudié par Laurent Le Forestier. S'appuyant sur trois articles de 1943, 1949 et 1958 prenant la critique cinématographique pour objet, Le Forestier montre en effet comment ces textes sont profondément interdiscursifs. Non seulement s'y mêlent les discours d'autres critiques contemporains, mais Bazin s'y révèle également lecteur attentif des revues spécialisées des années 1920 et 1930 comme en témoignent nomination, citation, mais aussi réemploi de notions. En reconstruisant ce maillage de références en grande partie dissimulées et en précisant l'usage, une autre généalogie de la critique cinématographique française peut ainsi être proposée.

Interdiscursivité et catégories

La génétique des catégories requiert également une lecture interdiscursive, à la fois synchronique et diachronique. En se centrant sur la réception d'un groupe d'artistes – et non pas sur un -isme –, Catherine Méneux esquisse ce type de recherche pour le cas spécifique des Nabis dans une étude retravaillée pour la publication de ces actes de colloque²⁹. La catégorie « Nabis » apparaît en effet comme un cas d'école dans l'historiographie : si l'ensemble des mouvements d'avant-garde sont aujourd'hui désignés par des néologismes forgés par la critique d'art, le groupe des « Nabis » n'a été dénommé publiquement comme tel qu'à partir des années 1930, sous l'impulsion principale de Maurice Denis. Auparavant, alors que les critiques ignoraient ce surnom uniquement utilisé dans la sphère privée, les artistes ont été qualifiés avec de multiples étiquettes, telles « synthétistes », « néo-traditionnistes », « déformateurs », « idéistes » et surtout « symbolistes ». Pour comprendre cette configuration spécifique, l'étude porte principalement sur la réception critique des artistes dans les années 1890 et s'achève par une brève analyse du processus d'historisation, qui explicite la

29 Rédigée en 2012, cette étude devait être publiée dans les actes du séminaire « Redefining European Symbolism », organisé en 2010 à Amsterdam. Le volume n'est malheureusement pas paru.

genèse de la catégorie « Nabis³⁰ » au xx^e siècle et permet d'interroger l'articulation entre les discours critiques antérieurs et la fabrique des récits historiques. L'approche adoptée s'appuie sur plusieurs constats : polysémiques, les catégories se sont construites au fil des expositions et une analyse chronologique permet de saisir l'évolution constante des positionnements, tant des artistes que des critiques, appréhendés à travers une lecture interdiscursive. L'étude s'appuie alors sur un corpus de textes, indiqué en annexe, qui comprend les comptes rendus identifiés pour les expositions qui ont réuni au moins trois membres du groupe, entre 1891 et 1900. À la fois synchronique et diachronique, l'analyse interdiscursive s'articule autour de la succession des expositions auxquelles les artistes ont participé et la dynamique des positionnements d'une constellation de critiques à la fois connus et méconnus, tout en explicitant les stratégies individuelles et collectives que les artistes ont déployées pour exister dans l'espace concurrentiel de l'avant-garde.

Dans la logique du programme *Bibliographies de critiques d'art francophones*, l'annexe de cette étude met à disposition des chercheurs un corpus inédit et ouvre sur une ambition, celle de proposer également la mise en ligne de nouveaux corpus bibliographiques non publiés qui ne seraient pas constitués selon une logique monographique mais thématique. À cet effet, nous envisageons la création d'un nouvel onglet pour le site qui permettrait notamment de travailler sur les comptes rendus de Salons et d'expositions³¹.

De manière plus générale, la recherche sur les critiques d'art demeure un grand chantier, qu'il s'agisse de penser un corpus représentatif d'auteurs, d'imaginer des liens avec d'autres dispositifs ou de tout simplement poursuivre le traitement de nouveaux auteurs. Reconstruire une généalogie de la critique et plus généralement retracer son histoire, qu'elle soit artistique, architecturale, photographique, cinématographique ou littéraire, mais aussi réfléchir aux interactions entre artistes, œuvres et critiques et donc à l'impact de la critique sur la vie artistique, est ce que tente sinon de réaliser, en tout cas de penser le programme de recherches *Bibliographies de critiques d'art francophones*.

30 Pour une analyse plus approfondie, voir Catherine MENEUX, « Des « symbolistes » aux « nabis ». Le rôle fondateur du *Talisman* », in *Le Talisman de Paul Sérusier, une prophétie de la couleur*, Claire Bernardi et Estelle Guille des Buttes-Fresneau (dir.) (cat. exp. Musée de Pont-Aven, 30 juin 2018-6 janvier 2019 ; Paris, musée d'Orsay, 29 janvier-28 avril 2019), Paris, musée d'Orsay, RMN, 2018, p. 33-38.

31 Ces corpus ont été constitués pour les Salons de 1699 à 1870 et ces recensements demeurent incontournables pour étudier la critique du xix^e siècle (*A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*, compiled by Neil Mc William (editor), Vera Schuster, Richard Wrigley, with the assistance of Pascale Méker, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 ; *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, compiled by Neil Mc William, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 ; *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, compiled by Christopher Parsons and Martha Ward, Cambridge, Cambridge University Press, 1986).