

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

L'ENVERS DES PROCESSUS DE  
CATÉGORISATION OU L'AUTO-CRITIQUE  
DE GUSTAVE GEFFROY, ROGER MARX  
ET ARSÈNE ALEXANDRE (1886-1892)

OLIVIER SCHUWER

---

## Pour citer cet article

Olivier Schuwer, « L'envers des processus de catégorisation ou l'auto-critique de Gustave Geffroy, Roger Marx et Arsène Alexandre (1886-1892) », 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. 335-354.

# L'ENVERS DES PROCESSUS DE CATÉGORISATION OU L'AUTO-CRITIQUE DE GUSTAVE GEFFROY, ROGER MARX ET ARSÈNE ALEXANDRE (1886-1892)

OLIVIER SCHUWER

Les divers enjeux qui interagissent à l'intérieur même des processus de catégorisation dans les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle expliquent l'embaras du critique d'art qui, bien souvent, se trouve à la fois dans la position de l'avocat et du procureur. De fait, à partir du « réalisme », les ismes prennent place dans l'outillage conceptuel de la critique d'art sur un fond permanent de crise, dans l'oscillation entre d'un côté la nécessité de classer, de procéder à la saisie conceptuelle de l'histoire de l'art à travers l'invention de catégories utiles, et de l'autre la condamnation du « marketing moderniste<sup>1</sup> » (que l'on nomme alors « réclame », « intentionnisme » ou bien encore « puffisme ») dont ils seraient l'émanation. S'il remplit une fonction épistémologique de plus en plus indispensable – définir, ordonner les productions artistiques, sur les cendres de la hiérarchie des genres – ce « mal nécessaire<sup>2</sup> » de l'histoire de l'art suscite également la méfiance de nombreux observateurs qui rejettent l'arbitraire de ces notions impures, souvent étrangères à toute considération esthétique, et dont l'emploi relève de motivations essentiellement *stratégiques* : faire école, faire époque ou faire histoire, ainsi que l'ont montré Anna Boschetti<sup>3</sup> et Pierre Wat<sup>4</sup>.

Cette tension problématique entre deux usages de l'isme – la catégorie ou l'étiquette – et les réflexes contradictoires d'adhésion ou de rejet qu'ils suscitent, se retrouve au cœur des apories de la critique indépendante autour de 1890. Bien que leur exemple ne soit pas isolé, nous nous concentrerons ici sur

**1** Robert JENSEN, *Marketing modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

**2** Ernst GOMBRICH, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon Press, 1966, p. 82.

**3** Anna BOSCHETTI, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Culture & société », 2014.

**4** Pierre WAT, « Procession des ismes ou parade des individus ? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle », in Bertrand TILLIER (dir.), *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2016, p. 21-74.

trois personnalités au positionnement analogue dans le champ de la critique d'art, Gustave Geffroy (1855-1926), Roger Marx (1859-1913) et Arsène Alexandre (1859-1937)<sup>5</sup>, qui arpentent la même ligne de crête. Tandis que le monopole de la notion d'*impressionnisme* est fortement contesté par l'émergence de propositions alternatives, cette « jeune critique<sup>6</sup> », ainsi que la nomme Alexandre, exprime en effet la même ambivalence face à la surenchère d'ismes qui affecte alors l'ensemble de la presse artistique. Elle instruit, dans un contexte de sortie du naturalisme et d'émergence du symbolisme, un véritable procès de l'arbitraire et de la vanité des classifications en isme, tout en contribuant à la recomposition du canevas conceptuel de la critique d'art ; elle pose un regard critique, parfois acerbe, sur les ismes (notamment le « naturalisme ») tout en distillant ces termes-moteurs, *néo-impressionnisme*, *cloisonisme* [sic], ou bien encore *symbolisme*, qui refaçonnent la physionomie du paysage artistique entre 1886 et 1892.

Si le recours aux classifications constitue bien l'*endroit* indispensable des discours sur l'art, son versant positif et taxinomique, alors nous tâcherons ici d'explorer son *envers*, cette ombre autoréflexive qui hante inévitablement les processus de catégorisation, en gardant bien à l'esprit que ce doute radical est intériorisé, que les trois auteurs sur lesquels nous travaillerons, et qui partagent ce doute, font précisément partie de ceux qui produisent ou diffusent les taxinomies. Plus qu'une simple pourvoyeuse de concepts pour l'historien futur, la « jeune critique » de Geffroy, de Marx et d'Alexandre déploie une réflexion ontologique sur ses propres outils terminologiques et nous livre des clés pour mieux les comprendre.

### Trois acteurs des processus de catégorisation

Robert L. Herbert évoque, à juste titre, les « sables des années 1890<sup>7</sup> ». Dans une époque en manque de points cardinaux, l'absence de grille de lecture ou de

**5** Leurs corpus sur la période ont déjà été établis par Patricia PLAUD-DILHUIT, *Gustave Geffroy critique d'art*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, 1987 ; Catherine MÉNEUX, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2007 et Olivier SCHUWER, *Les impressionnistes d'Arsène Alexandre. « A quoi bon parler peinture quand on a de l'art devant soi ? »*, mémoire de master 1, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012. La bibliographie de G. Geffroy est en ligne dans la base du site *Bibliographies de critiques d'art francophones* ; voir également Catherine MÉNEUX, « Bibliographie de Roger Marx », in Marie Gispert, Catherine Méneux (éd.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en février 2017, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/roger-marx> [Notes des éditrices]

**6** Arsène ALEXANDRE, « La jeune critique », *Le Progrès artistique*, 3 mars 1888, p. 2.

**7** Robert L. HERBERT, « Les théories de Seurat et le néo-impressionnisme », in Jean Sutter (éd.), *Les Néo-Impressionnistes*, Neuchâtel, Editions Ides et Calendes, 1970, p. 23-42.

canevas commun transforme l'art contemporain en un véritable marécage où la critique s'embourbe et les identités artistiques se perdent. Cette confusion doit en premier lieu à l'indigence conceptuelle d'une critique en manque de catégories pour affronter la prolifération des propositions artistiques contemporaines. Un terme, dans son flou et sa polysémie, exerce alors un véritable monopole dans l'arsenal de la critique d'art. Les premiers temps du symbolisme marquent en effet une très nette extension du territoire de l'*impressionnisme* qui, de Claude Monet à Eugène Carrière en passant par Paul Gauguin ou Paul Signac, finit par qualifier tous les artistes et recouvrir toutes les régions de l'art contemporain : « Ce vocable d'impressionniste a besoin d'être défini, car l'acception primitive en est dénaturée et appliquée couramment aujourd'hui à toute peinture qui semble plus ou moins inattendue<sup>8</sup> », regrette encore Léonce Bénédite en 1894. Au moment du legs Caillebotte, le conservateur du musée du Luxembourg répète un constat qui fut déjà celui des principaux réformateurs conceptuels et théoriques de l'époque. Félix Fénéon (1861-1944) et Albert Aurier (1865-1892), quand ils lancent le terme de *néo-impressionnisme* ou l'hypothèse d'un *symbolisme en peinture*, tentent précisément de contenir la portée de cet isme trop hégémonique : « Si l'on veut que le mot "Impressionnisme" conserve un sens un peu net, il faut en étiqueter l'œuvre des seuls luministes<sup>9</sup> », déclare le premier ; « Peut-être, en effet, serait-il temps de dissiper une équivoque fâcheuse, qui fut incontestablement créée par ce mot d'*impressionnisme*, dont on n'a que trop abusé<sup>10</sup> », ajoute le second.

S'ils ne partagent pas l'esprit manifestaire, la partialité militante et l'ambition programmatique de ces critiques d'avant-garde, force est de constater la disponibilité et la réceptivité d'Alexandre, de Geffroy et de Marx, qui sont leurs lecteurs les plus attentifs. À l'affût de toutes les propositions de refondation taxinomique lancées dans les petites revues, ces trois auteurs en quête de balises théoriques et conceptuelles intègrent dans leur propre boîte à outils ces nouveaux termes, qui permettent d'ordonner la variété des manifestations artistiques contemporaines. Alexandre est le premier à employer, dès le 10 décembre 1886<sup>11</sup>, la nouvelle catégorie « néo-impressionnisme » (alors à

**8** Léonce BÉNÉDITE, « La collection Caillebotte et l'école impressionniste », *L'Artiste*, t. VIII, août 1894, p. 125.

**9** Félix FÉNEON, « Le néo-impressionnisme », *L'Art moderne*, 1<sup>er</sup> mai 1887, p. 138-140.

**10** Albert AURIER, « Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *Mercur de France*, t. II, n° 15, mars 1891, p. 156-157.

**11** Arsène ALEXANDRE « Critique décadente. Les impressionnistes en 1886. », *Paris*, 10 décembre 1886, p. 2. Cet article vaudra, à tort, à Arsène Alexandre de passer pour l'inventeur du néologisme.

peine suggérée par Fénéon<sup>12</sup>), qui sera reprise dans les années suivantes par Geffroy<sup>13</sup> et Marx<sup>14</sup>. Aussitôt paru l'article d'Edouard Dujardin (1861-1949) dans *La Revue Indépendante* de mars 1888<sup>15</sup>, c'est encore Alexandre qui, avec la même promptitude, acte du surgissement d'une nouvelle école et d'un nouvel isme: « Faut-il parler de la nouvelle école qui s'est soudain révélée cette année: le cloisonisme? Le nom indique le procédé; ce sont des teintes plates cloisonnées à la façon des émaux<sup>16</sup> », écrit-il dans son compte rendu du Salon des Indépendants publié le 26 mars 1888. Il sera bientôt suivi par Gustave Geffroy, un mois et demi plus tard, le 11 avril 1888: « Une autre école surgit à la même exposition: le cloisonisme. C'est ainsi que M. Edouard Dujardin l'a désignée dans une note de la *Revue indépendante*, faite pour troubler les adeptes du pointillé, surpris de passer si vite à la réaction<sup>17</sup>. »

De la même manière, l'hypothèse d'un « symbolisme en peinture » (qui recouvrira les termes de cloisonisme, synthétisme ou bien encore néo-traditionnisme) introduite en deux temps par Albert Aurier en mars 1891<sup>18</sup> et en avril 1892<sup>19</sup>, se diffuse rapidement dans la critique indépendante de Marx, de Geffroy et d'Alexandre<sup>20</sup>. Très tôt acquis aux idées d'Aurier, auquel il offre la tribune de la *Revue Encyclopédique*, Roger Marx défend sans discontinuer les artistes qu'il

- 12** La première occurrence du terme se trouve dans le compte-rendu publié par Félix Fénéon de la II<sup>e</sup> exposition des Indépendants. Il évoque alors la « méthode néo-impressionniste » (« L'impressionnisme aux Tuileries », *L'Art moderne*, 19 septembre 1886, p. 300-302.). Nous le retrouvons en décembre 1886 à la page 24 de sa plaquette, *Les impressionnistes en 1886* (Paris, Publications de La Vogue, 1886). Il sera véritablement affirmé en mai 1887 dans le premier article à valeur programmatique et manifestaire: « Le néo-impressionnisme », *L'Art moderne*, 1<sup>er</sup> mai 1887, p. 138-140.
- 13** Le 15 avril 1887, Geffroy parle « d'un impressionnisme plus en avant que l'impressionnisme » (« Chronique. Le Salon des Indépendants », *La Justice*, 15 avril 1887, p. 1-2). L'expression « néo-impressionnisme » apparaît sous sa plume le 11 avril 1888 (« Chronique. Pointillé-cloisonisme », *La Justice*, 11 avril 1888, p. 1).
- 14** Voir Roger MARX, « Les Petits Salons. Les Indépendants à la galerie des Artistes modernes », *Le Voltaire*, 23 avril 1891; « L'exposition des peintres néo-impressionnistes », *Le Rapide*, 3 décembre 1892, p. 2; « Les Peintres Néo-Impressionnistes », *Le Voltaire*, 4 décembre 1892, p. 1.
- 15** Edouard DUJARDIN, « Aux XX et aux Indépendants. Le cloisonisme », *La Revue indépendante*, n.s., t. VI, n° 17, mars 1888, p. 487-492.
- 16** Arsène ALEXANDRE, « La Semaine artistique. Une exposition peu convenable – L'École de la lentille », *Paris*, 26 mars 1888, p. 2.
- 17** Gustave GEFFROY, « Chronique. Pointillé-cloisonisme », *op. cit.* à la note 13, p. 1.
- 18** Albert AURIER, « Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *op. cit.* à la note 10, p. 155-165.
- 19** Albert AURIER, « Les Symbolistes », *Revue encyclopédique*, t. II, n° 32, 1<sup>er</sup> avril 1892, p. 474-486.
- 20** Sur la diffusion de la catégorie « symboliste » dans la presse des années 1890, voir l'article de Catherine MÉNEUX, « Des « Symbolistes » aux « Nabis ». La genèse d'un groupe et d'une catégorie singulière », dans le présent volume.

nomme désormais les « symbolistes » (Denis, Ranson, etc.)<sup>21</sup>. S'il s'oppose à cette nouvelle tendance, Geffroy acte lui aussi de la bipolarisation de la scène artistique en deux tendances néo-impressionniste et symboliste : « il n'est pas utile de définir à chaque fois le néo-impressionnisme et le symbolisme. Il n'y a qu'à constater la diminution de nombre chez les néo-impressionnistes et l'augmentation des adeptes du symbolisme<sup>22</sup>. » Seul Alexandre accueille avec réserve une catégorie qui, dès 1888, lui inspire méfiance : « Le mot de la saison a donc été : *symbolisme*. C'est un terme majestueux qui vous inspire dès l'abord un certain effroi religieux, et, aussi, à ceux qui ne sont pas nés enclins au respect, une certaine envie de bâiller, respectueusement<sup>23</sup>. » Vers 1895, il en est encore à dissuader son ami Maurice Denis de se laisser prendre au jeu d'une étiquette qu'il semble alors incarner<sup>24</sup> : « Mais vous, vous n'êtes pas un des « petits symbolistes ». Vous êtes bien en dehors des étiquettes, et vous êtes un vrai et charmant artiste, et vous en serez un grand<sup>25</sup>, lui écrit-il. Pour autant, Alexandre n'en est pas moins sensible à la partition d'Albert Aurier (« Mille remerciements pour le numéro du *Mercur* que je vous rends ci-joint. L'étude de M. Aurier est en effet excellente, à part l'indispensable chicane<sup>26</sup>. ») dont il valide implicitement la structure, se contentant de dénommer certains des artistes dits « symbolistes » par les termes de « néo-spiritualistes<sup>27</sup> » ou de « décorateurs<sup>28</sup> ».

Indépendamment de leurs propres préférences esthétiques, Alexandre, Geffroy et Marx refondent ainsi leurs discours critiques sur un socle conceptuel qui tend à s'harmoniser vers 1892, en dépit des écarts terminologiques d'Alexandre. Leur rôle au sein de l'*aggiornamento* du socle conceptuel de la critique d'art

**21** Roger MARX, « L'art décoratif et les "symbolistes" », *Le Voltaire*, 23 août 1892, p. 1 ; « L'exposition des symbolistes », *Le Rapide*, 17 novembre 1892, p. 2 ; « Les symbolistes », *Le Voltaire*, 24 novembre 1892, p. 2.

**22** Gustave GEFFROY, « Chronique artistique. Impressionnistes et Symbolistes », *La Justice*, 22 mars 1893, p. 1.

**23** Arsène ALEXANDRE, « Le Mouvement Artistique. Question à la mode. – Le symbolisme. – Ses étapes. – Besnard, Willette et Puvis de Chavannes. – Les théories inutiles. », *Paris*, 3 septembre 1888, p. 2.

**24** Voir par exemple Gustave GEFFROY, « Chronique artistique. Symbolisme », *La Justice*, 25 mars 1893, p. 1.

**25** L.A.S d'Arsène ALEXANDRE à Maurice DENIS, s. d. n. l., Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, « Le Prieuré », MS 94. Nous pouvons vraisemblablement dater cette lettre de la fin de l'année 1894 ou du début de l'année 1895, grâce à l'allusion d'Alexandre au fils de Maurice Denis (« Je serai très heureux de voir Madame Maurice Denis et votre fils »). Jean-Paul Denis, né le 12 octobre 1894, mourra quatre mois plus tard.

**26** L.A.S d'Arsène ALEXANDRE à Maurice DENIS, s. d. [1891], en-tête dessiné, Musée départemental du Prieuré [MS 92]

**27** Arsène ALEXANDRE, « Chronique d'aujourd'hui. Indépendants », *Paris*, 19 mars 1892, p. 2.

**28** Arsène ALEXANDRE, « L'Art à Paris. L'Exposition des Indépendants », *Paris*, 21 mars 1893, p. 2.

est analogue : ils relaient dans les quotidiens à plus large audience que sont *La Justice*, le *Paris* ou bien encore *Le Voltaire* les propositions théoriques et taxinomiques relativement confidentielles qui émanent de la presse symboliste. Dans un rôle assumé de vulgarisateurs, ils contribuent donc pleinement à la fixation des termes du débat artistique qui se prolonge entre 1886-1887 et 1891-1892, de l'affirmation progressive du « néo-impressionnisme » à la trouée du « symbolisme en peinture ».

### « L'important n'est pas dans les mots » : une *auto-critique*

S'ils ne dérogent pas à la « manie d'étiquetage<sup>29</sup> » de la critique d'art, ces trois auteurs n'en développent pas moins un contre-discours teinté de scepticisme, d'indépendance et d'individualisme qui, simultanément, les conduit à interroger la pertinence même de ces catégories en isme qu'ils contribuent pourtant à promulguer. De fait, le débat qui affecte les processus de catégorisation vers 1890 s'avère si complexe, protéiforme et schizophrénique, qu'il ne peut se résoudre dans un schéma frontal opposant le pinceau à la plume, l'artiste insurgé aux cadres prescriptifs qui lui seraient imposés par la critique d'art. Le « cloisoniste » Anquetin peut bien déclarer : « Symbolisme, impressionnisme, ce sont des blagues<sup>30</sup> », ou le « symboliste » Gauguin se retourner contre le « régime de l'homme de lettres<sup>31</sup> », l'un et l'autre profitent des étiquettes qui leur sont accolées (nous y reviendrons). Inversement, le doute peut s'introduire à l'intérieur même des discours producteurs de taxinomies, sous la plume d'une critique consciente des limites posées par les outils heuristiques qu'elle engage lorsqu'elle entreprend malgré tout de classer.

Tout au long des processus de catégorisation que nous venons de brièvement décrire, Marx, Alexandre et Geffroy ont en commun d'émettre de multiples réserves quant à la pertinence des outils qu'ils mobilisent : « De quelle valeur sont d'ailleurs ces appellations, alors que le naturalisme se trouve impuissant à contenir, dans son entier, l'art contemporain, et que l'opposition des tendances vient témoigner éloquemment de la vanité des classifications<sup>32</sup> », se demande Marx en 1890 ; « Pourquoi faire des Écoles ? Cela ne signifie rien, et le temps fait

**29** Jean MORÉAS, *Les Premières Armes du symbolisme*, Paris, Léon Vanier, 1889, p. 30.

**30** Jacques DAURELLE, « Chez les Jeunes Peintres. Louis Anquetin », *L'Écho de Paris*, 28 décembre 1891, p. 2.

**31** Voir Dario GAMBONI, « "Après le régime du sabre le régime de l'homme de lettres" : la critique d'art comme pouvoir et enjeu », in *La Critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, mai 1987, Université de Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989, p. 205-220.

**32** Roger MARX, « Le Salon de 1890. Au palais de l'Industrie », *Le Voltaire*, 1<sup>er</sup> mai 1890, p. 1.

bon marché de ces classements arbitraires<sup>33</sup> », ajoute Geffroy dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret en 1891 ; « Les personnes de bonne volonté qui veulent se rendre compte de l'insignifiance absolue des étiquettes en matière d'art sont priées de faire un tour à la galerie Georges Petit<sup>34</sup> », conclut Alexandre en 1892. Cette apparente volte-face, bien plus qu'une simple coquetterie ou précaution de langage, témoigne du questionnement ontologique initié par trois auteurs qui évaluent sans cesse la frontière de leur propre champ d'action, qui jaugent l'étendue de leur périmètre restreint, selon une tendance constante à l'*auto-critique*. En visant des ismes, parfois violemment, ces critiques s'entretiennent d'abord d'eux-mêmes et de leurs paradoxes, ils percent les limites et les faiblesses de leur propre pratique classificatrice.

Dans son bilan de l'année 1894, alors que les nouvelles balises du discours critique sont dans leurs grandes lignes fixées, Gustave Geffroy semble balayer d'un revers de la plume toute la grille de lecture que, nous l'avons vu, il a lui-même validée et promulguée : « Les dénominations usitées aujourd'hui : impressionnistes, néo-impressionnistes, symbolistes, mystiques, importent donc peu. L'important n'est pas dans les mots<sup>35</sup>. » Cette manière de relativiser *a posteriori* l'importance du cadre théorique et conceptuel déterminant son propre discours résulte de la prise de conscience d'une expérience « présentiste » du temps : « Avec tous les soucis d'ensemble et de vérité qui peuvent être les nôtres, nous sommes trop de notre temps pour nous abstraire aussi vite, aussi complètement, d'hier et d'aujourd'hui<sup>36</sup> », écrit-il quelques lignes plus tôt. Ce constat, s'il est suscité par la conjoncture individualiste propre à l'année 1894<sup>37</sup>, revêt une dimension structurelle qui outrepassé son strict contexte d'énonciation : c'est la condition même du critique, esclave d'un présent à la fois trop envahissant et toujours fuyant, d'un « mouvement » artistique au sens propre, qui se déplace à la manière d'un kaléidoscope<sup>38</sup>, que perçoit et décrit Geffroy. S'il n'interdit pas toute entreprise de classement, celle-ci semble désormais s'opposer à la véritable nature du discours critique, moins apte aux synthèses collectives (les « soucis d'ensemble »), qu'à l'exploration de l'individualité créatrice : « Aussi une impression confuse reste-t-elle des grands et des petits Salons. Il est impossible

**33** Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 237.

**34** Arsène ALEXANDRE, « La Semaine artistique. Exposition A. Sisley. Impressionnisme hier et aujourd'hui. », *Paris*, 10 décembre 1892, p. 1-2.

**35** Gustave GEFFROY, *La Vie artistique. Troisième série*, Paris, E. Dentu, 1894, p. VIII.

**36** *Ibid.*, p. III.

**37** Voir Charles MORICE, « Salons et salonnets », *Mercure de France*, t. X, n° 49, janvier 1894, p. 62-70.

**38** Nous empruntons l'image à Émile VERHAEREN, « Le Salon des Indépendants », *L'Art moderne*, 5 avril 1891, p. 112.



de se rappeler autre chose qu'une œuvre individuelle<sup>39</sup> », ajoute Geffroy, dont le constat n'est pas sans rappeler la vague de scepticisme qui affecte au même moment la littérature contemporaine<sup>40</sup>.

Le critique affiche ici, avec une lucidité et une clarté remarquable, la conscience des limites intrinsèques de son propre exercice, qui se heurte à l'impossibilité de classer l'œuvre du présent dans un « souci [...] de vérité », soit en dehors de toute intention doctrinale ou stratégique. À mille lieux du mirage scientifique d'un Ferdinand Brunetière lorsqu'il définit une « critique objective », cette exigence de vérité et la lucide désillusion qu'elle entraîne sont partagées, semble-t-il, par Arsène Alexandre. Celui qui se décrira, dans ses souvenirs, en « prisonnier des images<sup>41</sup> », n'a de cesse lui aussi que de mettre à crédit la légitimité de ses propres appréciations émises à la hâte, dans l'urgente immédiateté d'un « présent omniprésent » : « À quoi bon nier ce qu'on ignore et critiquer ce qu'on a [sic] point assez vu ? C'est malheureusement notre tendance, dans les articles que nous écrivons au jour le jour, frappés par l'impression du moment<sup>42</sup> », constate-t-il en 1890. Plus largement, la récurrence de la formule interrogative « à quoi bon ? », véritable *leitmotiv* chez Alexandre<sup>43</sup>, est la trace d'une critique fondamentalement autoréflexive, qui s'élabore dans un questionnement permanent sur ses propres capacités discursives. S'il ne partage pas le tropisme autoréflexif de Geffroy et d'Alexandre, Roger Marx ne tire pas moins les mêmes conséquences que ses deux camarades : rejet, non des classifications, mais de l'arbitraire de leur usage et parti pris de l'individualisme : « S'il faut un critérium

**39** *Ibid.*, p. V. Geffroy illustre bien l'hypothèse de Hubertus KOHLE et Stefan GERMER qui désignent l'individu comme « le centre et la limite du discours critique » (« Du rôle, de l'organisation et des compétences de la critique d'art par rapport à la théorie de l'art et à l'histoire de l'art », *Arts et sociétés. Essais sur l'art français (1734-1889)*, Satz, Umschlaggestaltung, Herstellung und Verlag, 2009, p. 138).

**40** « Dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif. De cette organisation sociale inachevée, qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct », déclare Stéphane Mallarmé (Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.* à la note 33, p. 57). De la même manière, Maurice Barrès écrit : « En attendant que nos maîtres nous aient refait des certitudes, il convient que nous nous en tenions à la seule réalité, au Moi. » (Maurice BARRÈS, *Le culte du Moi. Examen de Trois idéologies*, Paris, Perrin et Cie, 1892, p. 18).

**41** Arsène ALEXANDRE, *Quarante années de vie artistique*, manuscrit, 1934, 232 p, Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, [LA73954], p. 124.

**42** Arsène ALEXANDRE, « Chroniques d'aujourd'hui », *Paris*, 7 mai 1890, p. 1-2.

**43** Olivier SCHUWER, « "À quoi bon parler peinture ?" : le thème de l'impuissance dans la critique d'art d'Arsène Alexandre », in Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), *Actes de la Journée d'études Actualité de la recherche en XIX<sup>e</sup> siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.

de certitude à nos jugements, hors l'individualité, rien n'est apte à le fournir<sup>44</sup> » déclare Marx en 1893.

### La « jeune critique » contre le « réalisme académique »

Pour mieux comprendre l'origine d'un tel doute et la maïeutique de ce contre-discours, nous devons nous replacer dans les débats qui accompagnent, dans la critique d'art, le processus de sortie du naturalisme. C'est parallèlement à la constitution de ce nouveau socle conceptuel que la « jeune critique » déploie, à partir de 1886-1887, un argumentaire individualiste qui n'affecte pas directement les nouveaux termes de « néo-impersonnisme » ou de « symbolisme », mais plutôt ceux déjà anciens de « naturalisme » et de « réalisme », qu'ils critiquent dans leurs dernières évolutions systémiques et doctrinaires. Ce contexte suscite de nombreuses polémiques, qui se catalysent autour de la personnalité clivante de Louis de Fourcaud (1851-1914). S'il a pu représenter un modèle de critique indépendante et un exemple à suivre pour Marx lorsqu'il publie son Salon de 1884<sup>45</sup>, les données ont changé deux ans plus tard. Le critique du *Gaulois*, dont le nom est étroitement associé à Jules Bastien-Lepage<sup>46</sup> et à Théodule Ribot<sup>47</sup>, semble alors incarner une inflexion très dogmatique du réalisme. Son hypothèse d'une nature indépassable – « On ne fait ni plus beau ni plus vrai que nature<sup>48</sup> » – tranche au moment où le symbolisme émergent remplace la subjectivité de l'artiste au cœur de la théorie artistique.

Une première fois le 9 mai<sup>49</sup>, puis le 29 juin 1886, Octave Mirbeau ferraille contre le « critique d'art très éminent, éminentissime » : « vous rédigez des rapports innombrables, et puis vous cataloguez... Ah ! vous cataloguez avec une

**44** Roger MARX, Préface à *L'Estampe originale*, Paris, Edition du Journal des Artistes, 1893-1894, reproduite dans *Le Voltaire*, 4-5 avril 1893, p. 2.

**45** Catherine MÉNEUX, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art, op. cit.* à la note 5, p. 75-76.

**46** Fourcaud rédige la préface de la rétrospective Bastien-Lepage organisée en mars-avril 1885 à l'École des Beaux-Arts. Il est encore l'auteur d'une monographie : *Les Maîtres modernes. Bastien-Lepage, sa vie, ses œuvres*, Paris, Baschet, 1885.

**47** Louis de FOURCAUD, *Les Maîtres modernes. Théodule Ribot, sa vie et ses œuvres*, Paris, Baschet, 1885.

**48** *Ibid.*, cité par Laure SCHNAPPER dans « Fourcaud, Louis (de) », in Claire Barbillon et Philippe Sénéchal (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, site de l'INHA, 2008 <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/fourcaud-louis-de.html> [consulté le 14/12/2018].

**49** Octave MIRBEAU, « Le Salon », *La France*, 9 mai 1886, reproduit dans *Combats esthétiques*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1993, p. 258.

grâce non pareille<sup>50</sup>. » En mai 1887, c'est au tour de Marx de se lancer dans un « essai de réfutation », non de la doctrine, mais du caractère trop prescriptif du système de Fourcaud. Il stigmatise « l'apparent libéralisme de son système » qui aurait « pour effet de diminuer le libre arbitre » et rappelle « qu'au-dessus de la vie et de la vérité, imposées comme loi et comme limites à l'art, qu'au-dessus de toute doctrine et de tout programme, il y a l'indépendance de l'artiste<sup>51</sup>. » Quelques années plus tard, Marx confirme ses positions dans une lettre à Auguste Erhard : « votre légitime désir d'exactitude m'a fait relire – avec quel profit ! – le Salon de Fourcaud et qu'il m'est apparu bien plus qu'en 1887 – d'une absurdité, d'une petitesse d'esprit flagrantes<sup>52</sup>. » L'exemple paradigmatique du « réalisme académique<sup>53</sup> » de Fourcaud lui permet de ressentir le danger des doctrines et des classifications. Le critique confère à son diagnostic une portée très générale, qui sera source d'ambiguïté au moment d'analyser son adhésion à un autre système, le symbolisme d'Aurier. En 1890, il sous-entend un sentiment global d'épuisement des ismes, quand il décrit ses contemporains « désabusés sur la valeur des théories qui affectent de tracer sa voie au génie, désintéressés des questions de sujets, de méthodes et d'écoles<sup>54</sup>. »

C'est donc la vision déformante des discours partisans, et plus particulièrement du « réalisme académique » de Fourcaud, qui est ici rejetée par Mirbeau et par Marx. Avec Geffroy, ils réfutent une acception particulière de la mission du critique qui doit ici s'entendre, comme chez Brunetière lorsqu'il énonce son célèbre triptyque (« juger, classer, expliquer<sup>55</sup> »), au sens de hiérarchiser. Ainsi que le suggère Julie Ramos<sup>56</sup>, une hiérarchie des ismes semble s'être substituée à l'ancienne « hiérarchie des genres », à mesure que l'isme (ici le naturalisme et le réalisme) devient une nouvelle « École ». Le canon unique et collectif est remplacé par un ensemble de canons arbitraires, subjectifs et dogmatiques. Puisant dans ses premières lectures, Marx s'en remet alors au point de vue de

**50** Octave MIRBEAU, « La Nature et l'Art », *Gil Blas*, 29 juin 1886, p. 1.

**51** Roger MARX, « Le salon de 1887 », *L'Indépendant littéraire*, 15 mai 1887, p. 209-211.

**52** L.A. de Roger MARX à Auguste ERHARD. s.l.n.d. BINHA, fonds R. Marx, carton 1, transcrite par Catherine Méneux dans *Roger Marx (1859-1913), critique d'art, op. cit.* à la note 5, p. 1086.

**53** *Ibid.*

**54** Roger MARX, « Le Salon de 1890. Au palais de l'Industrie », *op. cit.* à la note 32, p. 1.

**55** Ferdinand BRUNETIÈRE, « L'objet et les méthodes de la critique », in « Critique. III. Littérature », *La grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Henri Lamirault, 1891, vol. 13, p. 427. Voir l'analyse de Robert J. BERG, *La querelle des critiques en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, P. Lang, 1990, p. 57.

**56** Julie RAMOS, « Une hiérarchie des genres contestée et réévaluée », in Bertrand TILLIER (dir.), *Le XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.* à la note 4, p. 471.

Jules Claretie<sup>57</sup>, de Théodore Duret<sup>58</sup> ou bien encore de Mirbeau qui déclare dès 1877 : « Je ne juge point une œuvre d'après la cocarde qu'elle porte, et il m'est fort indifférent qu'un compositeur soit rossinien ou wagnériste pourvu qu'il me charme ou m'émeuve<sup>59</sup>. » Ce credo devient le lieu commun d'une autre critique, indépendante, qui ne se reconnaît dans aucune doctrine particulière et revendique son droit d'apprécier toutes les productions artistiques sans hiérarchie et en dehors des systèmes esthétiques. Marcel Fouquier (1866-1961) déclare, le 1<sup>er</sup> mai 1887 : « Il y a tant de formes et de nuances de la Beauté qu'il serait fâcheux vraiment de fermer les yeux à une seule, au nom d'une esthétique<sup>60</sup>. » Marx s'empare, le 10 mai, de ces idées flottantes pour les aiguïser et les réaffirmer avec une acuité inédite :

« Voici que se manifestent avec une indéniable autorité les avantages de la doctrine individualiste : la largeur de vues qu'elle commande nous permet de louer avec une même chaleur les réalités des observateurs naturellement attachés à la terre, les rêves des idéalistes et les imaginations des poètes<sup>61</sup>. »

Non sans ambiguïté, le critique emploie le terme de « doctrine », à l'intention d'une anti-doctrine qui se caractérise au contraire par son éclectisme et son libéralisme esthétique. Cette apparente contradiction trahit la volonté de « faire date<sup>62</sup> », chez un auteur qui met en scène sa propre irruption dans l'histoire de la critique et dans l'histoire de l'art. Par la force des mots, Marx entend définir un nouvel espace à l'intérieur du champ critique, d'abord en stigmatisant l'adversaire – Fourcaud (son « idiot-utile<sup>63</sup> ») – puis en s'appropriant un nouvel isme :

**57** « Ainsi que l'a dit Jules Claretie, l'éclectisme, qui, en morale, serait un assez vilain défaut, est, en art, une vertu » (Roger MARX, « L'exposition Delacroix », *Le Voltaire*, 7 mars 1885, p. 1-2).

**58** Catherine Méneux observe que « Pour Marx, Duret est "un des critiques les plus clairvoyants et les plus fins de ce temps, un des plus profonds aussi" » (Catherine MÉNEUX, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art, op. cit.* à la note 5, p. 77.) De fait, sa vision est celle adoptée par Marx : « Les connaisseurs sont généralement sans parti pris sur le style des artistes et des écoles. Ils sont fort éclectiques. » (Théodore DURET, *Critique d'avant-garde* (1885), Paris, ENSBA, 1998, p. 72).

**59** Octave MIRBEAU, « Chronique de Paris », *L'Ordre*, 17 janvier 1877, cité par Pierre Michel, *Les combats d'Octave Mirbeau*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1995, p. 133.

**60** Marcel FOUQUIER, « Le Salon de 1887. I. M. Puvis de Chavannes », *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, 1<sup>er</sup> mai 1887, p. 1.

**61** Roger MARX, « Les Salons de 1890. Au palais de l'Industrie », *Le Progrès artistique*, 10 mai 1890, p. 2.

**62** Pierre BOURDIEU, « Faire date », *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 259-263.

**63** Cet « ennemi fictif nécessaire à la construction de sa propre identité » (Pierre WAT, « Procession des ismes ou parade des individus ? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.* à la note 4, p. 43).

l'individualisme, qu'il préfère au mot « indépendant ». Le critique assure lui-même la promotion de sa *pseudo-doctrine* qui trouve un écho certain chez des auteurs, nés autour de 1860, qui sortent du naturalisme et se dégagent de l'autorité de Zola selon l'exemple de Huysmans<sup>64</sup>, mais se gardent d'adhérer pleinement au « symbolisme ».

C'est notamment le cas d'Arsène Alexandre, en qui Marx salue justement un critique « ardent à défendre l'individualisme<sup>65</sup> ». Au moment même où le critique du *Paris* acte de l'apparition du mot « cloisonisme (sic) », il publie un article programmatique intitulé « La jeune critique », dans lequel il « accueille [...] avec empressement une formule qui permet de rendre justice aux manifestations les plus opposées, sans se mentir à soi-même », tout en remerciant « Roger Marx de [lui] avoir indiqué cette voie<sup>66</sup> ». Notons que Geffroy, s'il ne se place pas directement dans le sillage de la « doctrine individualiste » de Marx, arbore la même posture. Celui que Jules Huret désigne à la fois comme « le critique officiel, reconnu et très dévoué de l'École naturaliste » et « le critique d'art très distingué des mouvements d'avant-garde<sup>67</sup> », prévient, à la manière de ses deux camarades : « je ne suis pas un sectaire, [...]. J'admets les individus différents, les inattendus, les personnels, et je prends du plaisir aux choses les plus contraires, qui m'émeuvent<sup>68</sup>. »

### Une « doctrine individualiste » entre *républicanisme* et *an-archisme critique*

La sortie du naturalisme qui marque les polémiques avec Fourcaud en 1887 doit donc ouvrir – c'est la force introductive de cette « doctrine individualiste » – une nouvelle ère de progrès, de liberté et d'éclectisme. Notons l'arrière-plan idéologique d'un discours qui, chez Marx, reste indéfectiblement lié à son engagement républicain. Son procès de l'« académisme réaliste » est porté par une rhétorique émancipatoire, inscrite dans une perspective collective

**64** En 1893, Marx place son positionnement libéral sous l'autorité symbolique de Joris-Karl Huysmans, qui aurait posé comme règle première de « se garder de tout exclusivisme d'école » (Roger MARX, « J.-K. Huysmans », *L'Artiste*, octobre 1893, p. 241-245, repris dans *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Calmann-Lévy, 1914, p. 49-55.) Rappelons toutefois que Huysmans s'oppose à toute forme d'éclectisme : « Non, la vérité, c'est qu'on ne peut comprendre l'art et l'aimer vraiment si l'on est un éclectique, un dilettante. » (Joris-Karl HUYSMANS, « Le Salon de 1885 », *La Revue indépendante*, série *L'Évolution sociale*, n° 1, samedi 16 mai 1885, p. 2).

**65** Roger MARX, préface à Arsène Alexandre, *Histoire de l'Art décoratif du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Laurens, 1891.

**66** Arsène ALEXANDRE, « La jeune critique », *op. cit.* à la note 6, p. 2.

**67** Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, à la note 33, p. 236.

**68** *Ibid.*, p. 240.

et téléologique. À la manière des fondateurs de la Troisième République, le critique devient le complice de cette évasion symbolique de l'artiste / citoyen : « n'en déplaise aux théoriciens, le temps des formules est passé, et la critique aura parachevé l'œuvre libératrice du siècle, en soustrayant définitivement le penseur à la tutelle de toute influence, en reconnaissant l'originalité individuelle comme seule règle de jugement<sup>69</sup>. »

Le libéralisme esthétique de la critique indépendante peut toutefois revêtir une tonalité nettement plus libertaire, notamment sous la plume de Geffroy et d'Alexandre entre 1890 et 1891. Le critique de *La Justice* annonce, dans sa réponse à Jules Huret : « Je suis pour l'anarchie<sup>70</sup> ». Le rejet des dogmes conduit ici à une forme toute intellectuelle d'*anarchisme*, qu'il convient évidemment de distinguer du mouvement politique et surtout de ses ramifications terroristes. Geffroy se réfère essentiellement à l'étymologie grecque du mot, qui signifie littéralement l'absence [an] de hiérarchie ou de pouvoir [arkhê]. Pour ce fervent républicain, proche de Georges Clemenceau et du Parti radical, il s'agit d'abord de marquer son refus strict des doctrines et des hiérarchies esthétiques au sein du champ artistique et littéraire. Il ne s'agit donc en aucun cas de confondre Geffroy avec un mouvement qu'il condamne dans le champ politique. Mais force est de constater les nombreuses et troublantes affinités qui rattachent alors son discours sur l'art au pôle le plus anarchisant du paysage artistique en 1890 : « Non, à vrai dire, il n'y a pas d'École, il n'y a que des individus<sup>71</sup> », déclare par exemple le critique, en des termes quasi-identiques à ceux qui seront employés quelques mois plus tard par le peintre anarchiste Louis Anquetin<sup>72</sup> : « Pas de théories, pas d'écoles. Il n'y a que des tempéraments<sup>73</sup>. »

Nous pourrions en dire de même d'Arsène Alexandre qui, entre 1890 et 1892, rejette systématiquement les « écoles » (« Un mot bête et une chose non avenue<sup>74</sup> ») et les « classifications » : « Nous nous atrophierons des classifications [...] Excellentes dans l'industrie, cette méthode, appliquée aux arts et à la littérature, conduit tout droit à l'inintelligence<sup>75</sup>. » À l'instar d'Octave Mirbeau, le

**69** Roger MARX, « Le Salon de 1890. Au palais de l'Industrie », *op. cit.* à la note 32, p. 1.

**70** Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.* à la note 33, p. 238.

**71** *Ibid.*, p. 237.

**72** Louis ANQUETIN collabore aux différents journaux anarchistes fondés par Zo d'Axa (1864-1930), notamment *L'En-dehors* en 1892-1893 et *La Feuille* en 1897. Il expose un portrait de l'écrivain anarchiste à la *Troisième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes* chez Le Barc de Boutteville à partir de novembre 1892.

**73** Jacques DAURELLE, « Chez les Jeunes Peintres. Louis Anquetin », *op. cit.* à la note 30, p. 2.

**74** Arsène ALEXANDRE, « Chroniques d'aujourd'hui. Flaubert embêté par Jules Case », *Paris*, 3 octobre 1891, p. 2.

**75** Arsène ALEXANDRE, « Chroniques d'aujourd'hui. Règlement ? Parfaitement ! », *Paris*, 16 octobre 1892, p. 2.

critique ne cache pas ses affinités avec un anarchisme qui le fascine plus encore que Geffroy. Dans *Quarante années de vie artistique*, Alexandre se souvient par exemple de cette anecdote à propos d'Arthur Ranc, le rédacteur en chef du *Paris* où il publie alors : « “Vous avez des idées insanes” me disait aussi Arthur Ranc, l'ancien déporté à Nouméa devenu l'un des chefs de l'opportunisme, lorsque j'enfourchais des tirades enthousiastes sur l'anarchie, qui alors battait son plein dans la gent littéraire<sup>76</sup> ». Le magma théorique anarchiste a ainsi pu constituer – à côté de la culture républicaine et du nationalisme ouvert de Marx – un autre pôle d'influence affectant la critique de Geffroy et surtout d'Alexandre<sup>77</sup>.

Cette tendance *anarchisante* se solde par une autre « propagande par le fait » dont les principales victimes sont désormais les mots susceptibles de freiner le libre essor de la personnalité de l'artiste : en avril 1891, Alexandre consacre un article à Anquetin (à cette occasion, le peintre réalisera son portrait), dans lequel il n'est plus fait mention ni du « cloisonisme », ni de l'« impressionnisme » ou du « symbolisme ». Plus tard il enjoindra, nous l'avons vu, Maurice Denis à ne pas se laisser prendre au piège réducteur des étiquettes. Littéralement, il s'agit de détricoter les canevas théoriques et conceptuels de la critique dogmatique, de « déclasser » l'artiste, de le libérer de la « pièce » dans laquelle la littérature artistique (donc lui-même) aurait tenté de l'enfermer. Notons que ce discours se prolonge avec plus de vigueur encore dans la presse anarchiste, d'André Veidaux qui milite contre « L'Ecolâtrie<sup>78</sup> » et pour « L'Art individualiste<sup>79</sup> » dans *L'Art Social*, à Camille Mauclair qui revendique « l'intérêt que nous portons à l'anarchie », avoue sa détestation du mot « École », confie son désir de « s'évader des catégories décadentes, symbolistes, néo-parnassiennes ou autre » et enfin son « espoir d'un individualisme définitif des artistes<sup>80</sup> ». En 1894, il offre une expression paroxystique de ce terrorisme critique lorsqu'il déclare son intention de « hâter [...] l'heure où nous n'aurons plus que des peintres, des sculpteurs et des poètes individuels – sans plus d'ismes<sup>81</sup>... »

**76** Arsène ALEXANDRE, *Quarante années de vie artistique*, op. cit. à la note 41, p. 38.

**77** Celle-ci ne manque pas d'ailleurs de séduire un écrivain converti à l'anarchisme comme Adolphe Retté : « J'aime beaucoup ce livre et beaucoup aussi les articles de M. Alexandre. Lui et M. Geffroy sont les seuls critiques d'art actuels à qui l'on puisse se référer. » (« Chronique des livres », *La Plume*, 1<sup>er</sup> mars 1895, p. 117).

**78** André VEIDAUX, « L'Ecolâtrie » *L'Art social*, août 1892, p. 204-206.

**79** André VEIDAUX, « L'Art individualiste », *L'Art social*, mars 1892, p. 100-101.

**80** Camille MAUCLAIR, « Lettre sur l'individualisme », *Essais d'Art Libre*, décembre 1892, p. 243 et 245.

**81** Camille MAUCLAIR, « Chronique d'art », *Le Courrier Mondain*, 15 février 1894, p. 5.

## Les paradoxes de la posture individualiste

Nous devons ici relever la centralité d'un substantif, l'*individualisme*, que Pierre Wat décrit à juste titre comme « le maître mot de la critique ». Cet « autre isme mais conçu pour annihiler tous les autres<sup>82</sup> », permet non seulement de redéfinir un positionnement libéral ou libertaire à l'intérieur du champ artistique et littéraire, mais il s'apparente parfois au fin mot de l'histoire, à l'isme ultime et définitif qui marquerait moins la volonté de *faire histoire*, que l'ambition non moins grande de la *clôre* en refermant la parenthèse des « écoles » dans une apothéose individualiste. À la veille d'adhérer au « symbolisme » d'Aurier, Marx peut encore annoncer, dans son Salon de 1890 : « L'art et la critique [...] tendent chaque jour davantage vers cet idéal d'absolue liberté : l'individualisme<sup>83</sup>. »

Temporairement, le débat semble opposer les partisans d'un ordre esthétique, qui hiérarchisent en classant par les ismes, aux adeptes de l'autonomie individuelle, qui revendiquent leur individualisme, du très libéral Roger Marx au plus libertaire Arsène Alexandre. Mais par-delà les apparences trompeuses de ce discours, les forces en présence ne peuvent se réduire à un schéma si frontal, opposant les ismes et l'individualisme, ceux qui classent et qui déclassent, les pro et les anti-catégories. La conviction de ce plaidoyer en faveur de l'individualisme ne doit pas faire oublier les enjeux plus prosaïques d'une critique indépendante elle aussi traversée d'*a priori*, de partis-pris et de préférences esthétiques. Dans les faits, aucun des auteurs étudiés n'échappe aux logiques partisans qui déterminent l'emploi des ismes. À partir de novembre 1892 et tout au long de la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, Geffroy recourra à la catégorie « symboliste » pour lui opposer un « impressionnisme » dont il se fait le champion. En sens inverse, Roger Marx, s'il critique violemment la méthode de Fourcaud, s'engage en faveur d'un symbolisme (celui d'Aurier et des « déformateurs ») qui, pourtant, n'est pas moins « partial » ou « doctrinaire », ainsi que l'a montré Françoise Lucbert<sup>84</sup>. Il est ici tentant d'opposer au Marx « symboliste » le Marx « individualiste » qui, quelques années plus tôt, critique la doctrine naturaliste. Cet inévitable paradoxe nous oblige à nuancer la portée et l'efficacité d'un procès des classifications et d'un éclectisme sans doute plus performatif qu'effectif.

Cette « doctrine individualiste » pourrait encore s'interpréter à la manière d'un plaidoyer indirect en faveur du symbolisme. Rappelons que l'usage des ismes, et notamment du symbolisme, ne s'oppose pas systématiquement aux valeurs

**82** Pierre WAT, « Procession des ismes ou parade des individus ? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.* à la note 4, p. 45.

**83** Roger MARX, « Le Salon de 1890. Au palais de l'Industrie », *op. cit.* à la note 32, p. 1.

**84** Françoise LUCBERT, « Un propos partial et subjectif », *Entre le voir et le dire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 189.



d'originalité, d'individualité et de liberté portées par la critique indépendante. Bien au contraire, ces termes captent et absorbent dès l'origine, avec le romantisme<sup>85</sup> et le réalisme<sup>86</sup>, l'arrière-plan idéologique qui détermine le discours de Geffroy, Alexandre et Marx. Ce dernier semble d'ailleurs en être conscient, lorsqu'il tire les enseignements de la longue chaîne de « luttes » portées par les ismes<sup>87</sup> tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle : « Elles s'accordent à démontrer le danger des principes préconisant une source d'inspiration exclusive ; elles avertissent que toute doctrine est vaine qui prétend tracer aux inventeurs un champ limité et fixer des règles au génie<sup>88</sup>. » Par contraste avec le dogmatisme du dernier Zola ou le « réalisme académique » de Fourcaud (que Marx perçoit comme des « décadences de systèmes<sup>89</sup> »), nous pouvons citer Paul Alexis, « l'ombre de Zola » qui non seulement encourage la jeunesse symboliste<sup>90</sup>, mais déclare en 1891 : « Le naturalisme est le contraire d'une école. Il est la fin de toutes les écoles, mais l'affranchissement des individualités, l'épanouissement des natures originales et sincères<sup>91</sup>. » Si le symbolisme érige bien la « partialité » en valeur suprême, plusieurs de ses représentants opposent aux usages les plus étroits du terme une lecture « subjectiviste », qui leur permet justement d'inscrire le symbolisme dans cette même tradition libérale. C'est le cas de Remy de Gourmont qui déclare en 1893 : « Le symbolisme, qui, lavé des outrageantes significances que lui donnèrent d'infirmités courtvoyants, se traduit littéralement par le mot Liberté et, pour les violents, par le mot Anarchie<sup>92</sup> », tout en enterrant la polarité de l'impressionnisme et du symbolisme, déjà nuancée par Albert Aurier dans son second article plus libéral et inclusif d'avril 1892.

Reste à déterminer si le symbolisme de Marx correspond plutôt à celui d'Aurier ou de Gourmont, s'il exprime un parti-pris esthétique (ne faisant pas

**85** « Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, que le libéralisme en littérature » (Victor HUGO, préface d'*Hernani* (1830), Paris, Hetzel, 1889, p. 2).

**86** En 1855, Fernand Desnoyers oppose à l'individu collectif de l'École (associée aux Beaux-Arts et à l'Académie) un « réalisme » dont « les seuls principes sont l'indépendance, la sincérité, l'individualisme ! » (« Du réalisme », *L'Artiste*, 9 décembre 1855) ; « Ce terrible mot de Réalisme est le contraire du mot école. Dire école réaliste est un non-sens : réalisme signifie expression franche et complète des individualités » (Edmond DURANTY, « Réalisme », *Réalisme*, 15 novembre 1856, p. 1).

**87** Roger MARX, Préface à *L'Estampe originale*, *op. cit.* à la note 44, p. 2.

**88** *Ibid.*, p. 2.

**89** Roger MARX, « L'exposition des symbolistes », *op. cit.* à la note 21, p. 2.

**90** Alexis est notamment le dédicataire du premier roman de Paul Adam intitulé *Soi* (1886), voir Paul SMITH, « Paul Adam, *Soi* et les « Peintres impressionnistes » : la genèse d'un discours moderniste », *Revue de l'Art*, n° 82, 1988, p. 39-50.

**91** Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.* à la note 33, p. 195.

**92** Remy de GOURMONT, *L'Idéalisme*, Paris, Mercure de France, 1893, p. 23.

de doute) ou s'il s'inscrit dans la suite logique de son postulat initial. D'après Catherine Méneux, « le Roger Marx de la deuxième moitié de la décennie aurait pu écrire ces mots de Remy de Gourmont pour définir le symbolisme: « c'est, même excessive, même intempestive, même prétentieuse, l'expression de l'individualisme dans l'art »<sup>93</sup>. » Le promoteur de la « doctrine individualiste » a donc bien pu, sans se dédire, s'opposer au naturalisme puis adhérer au symbolisme. Symétriquement, nous voyons Geffroy vivement critiquer l'esprit d'école des symbolistes<sup>94</sup> – implicitement associés à ce dogmatisme qu'il condamne – tout en affirmant, par contraste, que « l'impressionnisme ne fut pas une doctrine restreinte, valable pour un temps, une formule étroite à classer parmi les curiosités de l'art, mais que ce fut au contraire un chapitre de l'histoire universelle, l'art pris où il était et mené plus loin, la vie continuée<sup>95</sup>. »

Ce dernier usage, particulièrement libéral et anti-dogmatique, peut tendre à reléguer au second plan toute « signifiante » et toute spécificité stylistique pour fondre les ismes dans un vague modernisme qui génère une grande porosité entre les concepts. Or, nous l'avons vu, cet écueil est contourné par la « jeune critique »: son individualisme de plus en plus tempéré, qu'il s'oppose ou s'adosse à l'isme, n'oblitére pas les distinctions utiles entre catégories qui lui permettent de tenir debout son architecture critique et d'exprimer ses préférences tout au long des années 1890.

### Les « étiquettes » : de la « vanité » à la vacuité des ismes ?

Il en va différemment des artistes qui investissent les ismes à des fins essentiellement stratégiques. Un peintre comme Paul Gauguin apparaît particulièrement représentatif de cet effondrement du sens au profit de la pose: il pose tout d'abord en « impressionniste » avant d'arborer, pour les mêmes raisons, la bannière « symboliste ». Chez lui, point de catégorie mais une simple étiquette: l'isme est une pure posture sociale qui n'a que peu à voir avec la volonté de définir les spécificités de son œuvre, en dépit des tentatives d'Aurier<sup>96</sup>. Ici se révèle un autre usage de ces mots, qui s'apparentent également à des outils d'auto-promotion

**93** Catherine MÉNEUX, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, *op. cit.* à la note 5, p. 170.

**94** Gustave GEFFROY, « Chronique artistique. Impressionnistes et Symbolistes », *op. cit.* à la note 22, p. 1.

**95** Gustave GEFFROY, *La Vie artistique. Troisième série*, *op. cit.* à la note 35, p. 51.

**96** Olivier SCHUWER, « Impressionnisme et “cymbalisme” en 1891: Gauguin et la “vanité” des “-ismes” », *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les «-ismes»*, colloque organisé par Pierre Wat, Paris, INHA, 30 novembre et 1<sup>er</sup> décembre 2017; voir également Béatrice JOYEUX-PRUNEL, « “Les bons vents viennent de l'étranger”. L'internationalisation de l'œuvre et de la gloire de Gauguin », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 52-2, juillet 2005, p. 113-147.

et de conquête sociale. C'est ce qui traverse la réflexion de Geffroy qui, en 1894, prend conscience de la « vanité des désignations de groupes » :

« Muni d'une telle opinion, basée sur l'expérience continue des siècles, on voit, telle qu'elle est, la *vanité* des désignations de groupes, sous-groupes, écoles particulières [...] Ces réunions, ces programmes, ces batailles, cela, certes, est nécessaire à la vie, mais il importe de reconnaître que c'est *tactique sociale*, et non expression d'un dogme esthétique<sup>97</sup>. »

Comme l'écrit Jane Austen, la « vanité » se rapporte moins à « l'opinion que nous avons de nous-même » qu'à « celle que nous voulons que les autres en aient<sup>98</sup> ». Il y a bien, derrière les termes de naturalisme, d'impressionnisme, de symbolisme (et même d'individualisme), une dimension « marketing<sup>99</sup> » qui justifie leur revendication, indépendamment de la question théorique. Geffroy évoque les « brandissements de drapeaux », d'autres encore font allusion au bruit des ismes, de l'*impressionnisme* entendu comme une « étiquette sonore » et un « mot baroque<sup>100</sup> » au *symbolisme* habilement détourné en « cymbalisme<sup>101</sup> » par Verlaine. En dehors de la méritocratie académique, de l'ancien régime des médailles et des récompenses, les étiquettes s'imposent ainsi comme un nouvel outil indispensable pour « trouver une fortune<sup>102</sup> ». Leur sonorité dissonante permet à l'artiste de faire irruption dans l'époque et dans le temps, ce que résume Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'Art* : « Les mots, noms d'écoles ou de groupes, noms propres, n'ont tant d'importance que parce qu'ils font les choses : signes distinctifs, ils produisent l'existence dans un univers où exister, c'est différer<sup>103</sup>. »

Ce point de vue est partagé par Marx ou Alexandre, qui perçoivent eux aussi la « vanité des classifications<sup>104</sup> » ou bien encore la « vanité des théories<sup>105</sup> », dans un procès étendu à tous ces mots qui ressemblent, de près ou de loin, à de la réclame. Dans son compte rendu du Salon des Indépendants de 1888,

**97** Gustave GEFFROY, *La Vie artistique. Troisième série*, op. cit., à la note 35, p. VI.

**98** Jane AUSTIN, *Orgueil et préjugés*, Paris, J. J. Paschoud, Libraire, 1822, p. 40.

**99** Robert JENSEN, *Marketing modernism in Fin-de-Siècle Europe*, op. cit. à la note 1, p. 140.

**100** Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde Illustré*, 14 mai 1887, p. 310.

**101** Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit. à la note 33, p. 68.

**102** Jules CLARETIE, « Le Mouvement parisien. L'Exposition des impressionnistes », *L'Indépendance belge*, 15 avril 1877, p. 1, in Ruth BERSON, *The New painting. Impressionism, 1874-1886* : documentation, San Francisco, Fine art museum of San Francisco, 1996, p. 140.

**103** Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit. à la note 62, p. 262.

**104** Roger MARX, « Le Salon de 1890. Au palais de l'Industrie », op. cit. à la note 32, p. 1.

**105** Arsène ALEXANDRE, *Histoire populaire de la peinture. École française*, Paris, Laurens, 1893, p. 375.

Alexandre peut ainsi réagir : « Indépendants ! Je n'aime déjà point cette étiquette. Être indépendant sans le dire, cela vaut mieux<sup>106</sup>. » Ce rejet systématique de toute tentative d'autoglorification le conduira à prendre violemment à partie le titre de l'exposition de « L'Art Nouveau » chez Bing en 1895 : « Il n'y a pas d'art nouveau, il y a de l'art ou il n'y en a pas<sup>107</sup> ». Si l'on pousse le raisonnement à l'absurde, l'affrontement des écoles, des ismes et des doctrines, autour de 1890, pourrait n'être qu'une surface polémique sans fondement, une pure mascarade sociale du champ artistique : « Croyez-vous que, dans cinquante ans seulement, il subsistera quelque chose des étiquettes autour desquelles on se bat à l'heure qu'il est<sup>108</sup> ! », s'exclame Mirbeau. De fait, le sentiment de la « vanité » des classifications engendre un certain relativisme. Alexandre souligne la vacuité de la partition classique / romantique : « D'ailleurs, à quoi bon un classement rigoureux, une chronologie minutieuse [...] ? Stérile cette lutte le fut comme la plupart des luttes théoriques<sup>109</sup> ». Geffroy également, se garde du piège des mots qui créent de faux clivages et masquent les véritables affinités entre individus : « nous sommes presque toujours victimes des mots, et les mots ont séparé en camps adverses des êtres que réunissaient en réalité les sentiments humains. Les querelles d'écoles ont leur utilité, mais leur vanité apparaît tôt ou tard devant l'impartialité ou l'indifférence, parfois aussi l'ignorance des résumés historiques<sup>110</sup>. »

## Du bon usage des ismes

Pour conclure, rappelons que ces auteurs, s'ils interrogent l'aptitude du critique à s'emparer de son présent et militent pour un dépassement des écoles au nom de l'individualité de l'artiste, ne s'opposent pas *a priori* à l'approche taxinomique de l'historien ou du conservateur qui entreprendrait de classer les œuvres du passé. Leur point de vue consiste plutôt à dissocier, dans l'usage des ismes, les domaines de compétences respectifs du critique et de l'historien : s'ils rechignent à s'en servir pour soi-même *faire histoire*, ils acceptent de recourir aux ismes pour écrire l'histoire, sur un mode rétrospectif. Dans son hommage à Paul Mantz, Geffroy semble même définir le passé de l'historien par contraste avec le présent inintelligible du critique :

**106** Arsène ALEXANDRE, « La Semaine artistique. Une exposition peu convenable – L'École de la lentille », *op. cit.* à la note 16, p. 2.

**107** Arsène ALEXANDRE, « L'« Art nouveau » », *Le Figaro*, 28 décembre 1895, p. 1.

**108** Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.* à la note 33, p. 211.

**109** Arsène ALEXANDRE, *Histoire populaire de la peinture. École française*, *op. cit.* à la note 105, p. 403.

**110** Gustave GEFFROY, « Notre époque - Roger Marx », *La Dépêche*, 31 décembre 1913.

« Il était évidemment plus à son aise lorsqu'il parlait du passé, qu'il se trouvait en présence des musées classés, catalogués, étudiés, éclairés en tous leurs recoins par l'érudition, régents par l'opinion. Là, il goûtait tout le charme de la peinture, il se sentait rassuré<sup>111</sup>. »

L'historien est un critique qui jouit du recul du temps. Autour de 1894, c'est Geffroy lui-même qui se réfugie dans ce passé rassurant et intelligible, à mesure que l'impressionnisme lui apparaît comme une « phase » ou un « moment<sup>112</sup> » historique. Pour le présent, il peut se déclarer pour « l'anarchie » dans l'art ; au passé il s'insurge contre « l'absence de classement, de groupement, au Louvre » qui serait « une pure honte, le signe certain d'une inertie séculaire<sup>113</sup> ». Pour le présent, il critique vivement toute forme de dogmatisme mais au passé, il entreprend d'écrire une histoire de l'impressionnisme « dont le point de départ et le point d'arrivée [lui] semblent, dès maintenant, suffisamment indiqués<sup>114</sup> ». Alexandre reconnaît également la nécessité d'en user en tant qu'outil mnémotechnique : « Si je me sers encore du mot « impressionniste », c'est simplement à titre de date et pour donner en quelque sorte l'âge de l'exposant<sup>115</sup>. » Lui aussi est en quête de « travaux sur l'art, de plus longue haleine que des articles au jour le jour<sup>116</sup> ». Il recherche le recul du temps<sup>117</sup> et, dans son *Histoire populaire de la peinture*, finit par intituler plusieurs de ses chapitres : « L'École de David » ou « Les réalistes : Courbet ». C'est aussi dire que le procès des ismes, tel qu'il sera instruit par la critique indépendante, n'est pas le procès intégral de toute forme de classifications appliquées à l'art ; il se conjugue avec l'esprit scientifique ou pédagogique d'auteurs polygraphes, qui oscillent entre présent et passé, critique et histoire de l'art.

**111** Gustave GEFROY, « Notre temps. Paul Mantz », *La Justice*, 2 février 1895, p. 1.

**112** Gustave GEFROY, « L'impressionnisme », *Revue encyclopédique*, 15 décembre 1893, p. 1220.

**113** Gustave GEFROY, « Notre temps. Un projet d'exposition », *La Justice*, 16 février 1895, p. 1.

**114** Gustave GEFROY, *La Vie artistique. Troisième série, op. cit.* à la note 35, p. XIII.

**115** Arsène ALEXANDRE, « La Semaine artistique. Exposition A. Sisley. Impressionnisme hier et aujourd'hui. », *Paris*, 10 décembre 1892, p. 1-2.

**116** Arsène ALEXANDRE, *Quarante années de vie artistique, op. cit.* à la note 40, p. 28.

**117** « Il est un peu tôt encore, mais nous avons conscience qu'on ne trouvera pas un moindre charme et un moins consolant enseignement, plus tard, à retracer la vie et l'œuvre de peintres qui constituèrent une autre école de Fontainebleau encore » (Arsène ALEXANDRE, Préface, *Exposition A. Renoir*, Paris, Galerie Durand-Ruel, mai 1892, p. 8).