

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'EXPÉRIENCE CONTRE LA THÉORIE :
SITUATION DE JACQUES-ÉMILE BLANCHE
CRITIQUE D'ART
LAURENT CAZES

Pour citer cet article

Laurent Cazes, « L'expérience contre la théorie: situation de Jacques-Émile Blanche critique d'art », 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. 379-392.

L'EXPÉRIENCE CONTRE LA THÉORIE : SITUATION DE JACQUES-ÉMILE BLANCHE CRITIQUE D'ART

LAURENT CAZES

Par son activité de peintre et la diversité de ses écrits, nombreux et inégaux, Jacques-Émile Blanche occupe une place singulière dans le champ de la critique d'art de l'entre-deux-guerres. Blanche critique d'art est avant tout attaché à la tradition réaliste de la peinture de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ce jeune contemporain d'Edouard Manet, d'Edgar Degas et d'Henri Fantin-Latour durant les années 1880, conçoit très tôt – et jusqu'à la fin de son existence – son rôle comme celui d'un témoin, dépositaire de la mémoire du monde de sa jeunesse, qu'il voit brutalement disparaître avec la Première Guerre mondiale. Depuis Jean-Auguste-Dominique Ingres et Eugène Delacroix jusqu'à Manet et Degas, Blanche formule dans ses écrits une histoire idéale de la peinture moderne, dont il oppose les valeurs aux bouleversements de l'avant-garde. Réactionnaire assumé, mais se réclamant d'une « culture très moderne¹ », il conserve toutefois une grande curiosité pour l'actualité artistique et littéraire. Blanche s'engage pleinement en faveur des premiers Ballets russes, découvre André Gide et Jean Cocteau à leurs débuts, et affirme même des sympathies pour le mouvement Dada. Cependant la nature de ses écrits artistiques demeure attachée à la tradition des chroniqueurs du XIX^e siècle et s'oppose à toute forme de théorie esthétique. Blanche critique d'art est inséparable du peintre portraitiste de Marcel Proust, Maurice Barrès ou Gide : porté par un puissant instinct de conservation et jouissant d'une position sociale privilégiée, il se contente d'observer et d'enregistrer la vie culturelle et intellectuelle de son temps. Cet indéfectible parti pris en faveur des apparences et de la tradition de l'imitation en peinture s'est affirmé, non sans polémique, au moment même où la critique d'art devenait un genre autonome. Largement décrédibilisés par ses contemporains, les textes de Blanche éclairent ainsi de façon significative les transformations profondes que connurent la pratique et les formes de la critique d'art à l'âge des avant-gardes. Ils constituent également, par le foisonnement

1 Lettre de Jacques-Émile Blanche à André Gide, 5 août 1902, in *Correspondance André Gide-Jacques-Émile Blanche 1892-1939*, établie, présentée et annoté par Georges-Paul Collet, Paris, Gallimard, *Cahiers André Gide*, n° 8, 1970, lettre n° 55, p. 130.

de leurs renseignements, une source remarquablement riche pour l'histoire des arts depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1930.

Un écrivain pluriel

Romancier, mémorialiste, chroniqueur, préfacier, critique d'art, historien... : Jacques-Émile Blanche a produit un ensemble de textes qui frappe par leur nombre et leur diversité. Entre 1883 et 1939, l'auteur a publié une trentaine d'ouvrages et plus de quatre cents articles sur des sujets extrêmement variés. Le peu de rééditions, l'existence de plusieurs inédits et l'absence de bibliographie exhaustive² ont longtemps occulté l'ampleur de ce travail d'écriture qui, en raison de son caractère prolix et dilettante, résiste à la définition d'une œuvre cohérente.

Les premiers articles de presse de Jacques-Émile Blanche paraissent dès le début des années 1880. « Le Modernisme de Frans Hals³ », publié dans la revue *L'Art moderne* en 1883, puis, l'année suivante, un article consacré à la rétrospective Manet à l'École des Beaux-Arts⁴, indiquent l'attachement du jeune artiste à la tradition réaliste. Suivront de nombreuses autres contributions dans des revues artistiques ou littéraires – *L'Ermitage*, *Mercure de France*, *La Revue de Paris*... – ainsi que dans de grands quotidiens comme *Le Figaro* et *Le Gaulois*. Ces articles concernent l'actualité artistique au sens large : revues de Salons et d'expositions, critiques littéraires, théâtrales et musicales. Ils sont de plus en plus nombreux après la guerre : Blanche tient notamment deux chroniques artistiques à partir de 1919, « La semaine artistique » dans *Comœdia*, et « Les arts et la vie » dans *La Revue de Paris*. Avec le temps l'auteur se fait aussi plus polémique, face à une actualité artistique dans laquelle il ne se retrouve plus ; il s'installe progressivement dans le rôle de réactionnaire un peu snob qui l'a beaucoup desservi, tant vis-à-vis de ses contemporains qu'aux yeux de la postérité.

2 Le précieux travail de recensement réalisé par Stéphanie Prenant pour le programme de recherche *Bibliographies des critiques d'art francophones* permet désormais d'accéder à une bibliographie complète des écrits de Blanche. Voir Laurent CAZES, Marie-Odile FONTAINE Stéphanie PRENANT, Jane ROBERTS, « Bibliographie de Jacques-Émile Blanche », éditée par Stéphanie Prenant, in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en février 2017, URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/jacques-emile-blanche>

3 n. s. [Jacques-Émile BLANCHE], « Le Modernisme de Frans Hals », *L'Artiste*, 23 septembre 1883, p. 301-303.

4 Jacques-Émile BLANCHE, « Exposition de l'œuvre d'Édouard Manet à l'École des beaux-arts », *L'Art moderne*, 20 janvier 1884, p. 19-21.

Blanche s'est efforcé d'organiser la dispersion de ses centaines d'articles à travers trois recueils réunissant ceux qui lui semblaient les plus significatifs : *Propos de peintre I, de David à Degas*⁵, publié en 1919 ; *Propos de peintre II, Dates*⁶, en 1921 ; et *Propos de peintre III, de Gauguin à la Revue nègre*⁷, en 1928. Il faut ajouter à ces trois recueils une monographie consacrée à Manet⁸, l'un de ses livres les mieux accueillis, et *Les Arts plastiques*⁹, ambitieux ouvrage sur l'histoire de l'art depuis le début de la Troisième République, publié en 1931 avec une préface de Maurice Denis.

Au-delà des écrits artistiques, Blanche s'est aussi et surtout consacré à la rédaction de « mémoires ». Cette vocation apparaît au moment de la Grande Guerre, période durant laquelle l'auteur, réformé, livre une sorte de chronique du conflit vue du côté des non-combattants depuis sa résidence normande. Publiés dans *La Revue de Paris* entre mars 1915 et juin 1917, puis en volumes¹⁰, ces textes ont pour origine des lettres de Blanche envoyées à sa femme. Progressivement, l'auteur y intercale des pages de son journal, des lettres de ses amis, puis également des fragments de fictions, amorces de romans ou de nouvelles. Blanche a aussi retranscrit ses souvenirs à travers des évocations de lieux : son enfance dans *Passy*¹¹, paru en 1928 ; et surtout, dans *Dieppe*¹², paru en 1927, l'extraordinaire atmosphère artistique et mondaine dans laquelle se croisaient, au tournant du siècle, autour de la villa familiale du Bas Fort-Blanc, Auguste Renoir, Degas, Paul-César Helleu, ou encore Robert de Montesquiou,

5 Jacques-Émile BLANCHE, *Propos de peintre I, De David à Degas*, préface de Marcel Proust, Paris, Émile-Paul Frères, 1919.

6 Jacques-Émile BLANCHE, *Propos de peintre II, Dates*, précédé d'une « Réponse à la préface de M. Marcel Proust », Paris, Émile-Paul Frères, 1921.

7 Jacques-Émile BLANCHE, *Propos de peintre III, de Gauguin à la Revue nègre*, dédié à Max Jacob, Paris, Émile-Paul frères, 1928.

8 Jacques-Émile BLANCHE, *Manet*, Paris, F. Rieder et Cie, coll. « Maîtres de l'art moderne », 1924 (trad. angl. Londres, New York, 1925).

9 Jacques-Émile BLANCHE., *Les Arts plastiques*, préface de Maurice Denis, Paris, éd. de France, coll. « La Troisième République de 1870 à nos jours », 1931.

10 Jacques-Émile BLANCHE, *Cahiers d'un artiste I*, juin-novembre 1914, dédié à André Gide, Paris, NRF, 1915 ; *Cahiers d'un artiste II*, novembre 1914-juin 1915, dédié à Maurice Barrès, Paris, Émile-Paul Frères, 1916 ; *Cahiers d'un artiste III*, août-novembre 1915, dédié à René Boylesve, Paris, Émile-Paul Frères, 1917 ; *Cahiers d'un artiste IV*, novembre 1915-août 1916, dédié à Hilda Trevelyan, Paris, Émile-Paul Frères, 1917 ; *Cahiers d'un artiste V*, août-décembre 1916, dédié à Catherine Lemoine, Paris, Émile-Paul Frères, 1919 ; *Cahiers d'un artiste VI*, décembre 1916-juin 1917, Paris, Émile-Paul frères, 1919.

11 Jacques-Émile BLANCHE, *Passy*, à la mémoire de René Boylesve, Paris, Pierre Laffite, coll. « Visages de Paris », 1928.

12 Jacques-Émile BLANCHE, *Dieppe*, dédié à Walter Sickert, Paris, Émile-Paul Frères, coll. « Portraits de France », 1927 ; rééd. Luneray, Bertout, 1992.

ainsi que les anglo-saxons James Whistler, Aubrey Beardsley, Oscar Wilde... Il s'agit d'un des ouvrages de Blanche les plus attachants, l'un des rares, avec *Mes modèles*¹³, à avoir été réédité. Publié en 1928, *Mes modèles : Souvenirs littéraires* rassemble des études sur des écrivains dont Blanche a peint le portrait, mais aussi qu'il a connu, parfois de façon intime, et admiré : Maurice Barrès, Thomas Hardy, Marcel Proust, Henry James, André Gide et George Moore. Dans le prolongement de son travail de portraitiste, l'auteur y mêle avec talent descriptions physiques et analyses psychologiques, anecdotes sur l'homme et réflexions sur l'œuvre. C'est dans ce jeu de miroir entre observateur mondain et peintre portraitiste qu'il se révèle réellement brillant¹⁴. Les riches souvenirs de Blanche apparaissent dans beaucoup d'autres articles et ouvrages, parfois de façon recyclée ; le plus ambitieux d'entre eux, *La pêche aux souvenirs*¹⁵, commencé en 1940, devait retracer tout le parcours du peintre-écrivain, mais s'arrête en 1914 et ne fut publié qu'après sa mort. Un important *Journal*¹⁶ resté inédit couvre la période 1928-1941.

Il faut également souligner l'importance de la correspondance de Jacques-Émile Blanche, non seulement par son nombre, mais aussi en raison du prestige des correspondants : celles avec André Gide, François Mauriac, Maurice Denis et Jean Cocteau ont fait successivement l'objet de publications récentes¹⁷. Blanche a déclaré que « la correspondance fut la grande affaire de [s]a vie » et considérait « l'art épistolaire » comme « le genre littéraire le plus important¹⁸ ».

13 Jacques-Émile BLANCHE, *Mes Modèles. Souvenirs littéraires*, Paris, Stock, 1928 ; rééd. Paris, Stock, 1984.

14 Sur les rapports entre les portraits « écrits » et les portraits « peints » de Jacques-Émile Blanche, voir les très belles études de François BERGOT, « Retour à Jacques-Émile Blanche, de la palette à l'écritoire, un témoin de son temps », in *Précis analytiques de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, séance du 27 avril 1985, Fécamp, L. Durand & Fils, 1988, p. 215-236 ; « Les amitiés littéraires de Jacques-Émile Blanche », in *Précis analytiques de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, séance du 24 juin 1998, IB Impression S.A., Luneray, 2000, p. 49-80.

15 Jacques-Émile BLANCHE, *La pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1949.

16 Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 48000-4827.

17 *Correspondance André Gide-Jacques-Émile Blanche, 1892-1939*, établie, présentée et annoté par Georges-Paul Collet, Paris, Gallimard, *Cahiers André Gide*, n° 8, 1970. *François Mauriac-Jacques-Émile Blanche. Correspondance 1916-1942*, établie, présentée et annotée par Georges-Paul Collet, Paris, Grasset, 1976. *Correspondance Jacques-Émile Blanche-Maurice Denis (1901-1939)*, édition établie, présentée et annotée par Georges-Paul Collet, Genève, Droz, 1989. *Jean Cocteau-Jacques-Émile Blanche. Correspondance*, édition établie et présentée par Maryse Renault-Garneau, Paris, La Table Ronde, 1993.

18 Réponse de Blanche à une enquête des *Nouvelles littéraires* de 1938 sur l'art épistolaire (cité par Georges-Paul COLLET, « introduction », in *Correspondance André Gide-Jacques-Émile Blanche 1892-1939*, *op. cit.* à la note 1, p. 17).

Or cette dimension apparaît dans toute son écriture, très « bavarde » et remplie de digressions ; d'après le témoignage de Gide, il se contentait souvent du premier jet :

« Nous avons passé hier de longues heures à lire et à rapetasser son manuscrit¹⁹ dont ce matin j'ai récrit complètement trois pages, sans presque rien changer, du reste, que l'ordre des mots et des phrases, qui s'éparpillaient au hasard. Les extraordinaires défaillances de son style m'éclairaient sur celles de sa peinture : il n'étreint jamais son objet ; ses qualités sont toutes d'*impatience* ; il se contente facilement. Dès qu'en la recopiant il a porté quatre retouches à une page, il croit qu'il l'a "beaucoup travaillée" et comme il peint encore plus facilement qu'il n'écrit, il s'étonne de ne pas avancer plus vite²⁰. »

Cet attachement à « l'art épistolaire » s'explique aussi par l'importance qu'accordait Blanche à son rôle social et à son travail de portraitiste, qu'il concevait comme le fruit d'un long processus de dialogue entre le peintre et son modèle. Plusieurs de ses textes prennent d'ailleurs la forme de conversations entre des personnages réels ou fictifs²¹.

Reste Blanche *romancier*, qui est de loin le moins convaincant. Le peintre-écrivain est l'auteur d'une dizaine de romans, publiés à partir du début des années 1920, et il faut bien reconnaître leur platitude. Comme le souligne cruellement André Gide dans son *Journal*, Blanche « n'a pas d'imagination²² » ; observateur de génie, il lui manqua toujours les qualités d'un véritable créateur. On peut toutefois souligner l'intérêt documentaire d'*Aymeris*, roman autobiographique commencé peu avant la guerre et qui l'occupa pendant près de quinze ans, dans lequel Blanche retrace la première moitié de son existence de peintre²³.

19 Il s'agit de la première version d'*Aymeris*, roman autobiographique de Blanche, voir à la note 23.

20 André GIDE, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1941, 27 juillet 1914, p. 445.

21 Voir par exemple un article fantaisiste de 1919 dans lequel l'auteur fait dialoguer David, Poussin, Cézanne, Fantin-Latour, Degas et Napoléon autour d'un récent article d'André Lhote : Jacques-Émile BLANCHE, « Les Arts et la vie. Aux Champs-Élyséens. – Les Maîtres », *La Revue de Paris*, t. VI, 1^{er} novembre 1919, p. 188-203.

22 « Jacques-Émile Blanche est un être à qui *rien ne manque*. Il n'a pas d'imagination. » (André GIDE, *Journal 1889-1939*, *op. cit.* à la note 20, 5 novembre 1916, p. 583).

23 Jacques-Émile BLANCHE, *L'Enfance de Georges Aymeris*, Paris, Mercure de France, 1919 ; *Aymeris*, édition originale illustrée de compositions de l'auteur, Paris, éd. de la Sirène, 1922 ; *Aymeris*, édition définitive, préface d'André Maurois, Paris, Plon, 1930.

Un passéiste dans l'avant-garde

Cet aperçu permet de souligner à quel point les écrits artistiques de Jacques-Émile Blanche sont dominés par le souvenir ; il est difficile de les séparer de son travail de mémorialiste. Profondément nostalgique, l'auteur n'eut de cesse d'opposer aux bouleversements des avant-gardes les valeurs d'un art du XIX^e siècle idéalisé ; il est ainsi significatif que sa vocation d'écrivain se soit pleinement révélée dans la rupture de la Première Guerre mondiale.

Si Blanche s'intéressait à l'actualité, la majorité de ses écrits artistiques, en particulier ceux réunis dans les *Propos de peintre*, sont des monographies d'artistes d'avant-guerre, publiées après leur décès : Fantin-Latour, Whistler, Manet, Jean-Louis-Forain, Frederick Watts, John Singer Sargent, Helleu... Et lorsqu'il définit sa position en tant qu'artiste dans une lettre adressée à André Gide en 1902, Blanche énonce clairement des opinions esthétiques qui n'évolueront pas significativement au cours des quarante années suivantes : ce sont celles d'un peintre bourgeois de « culture moderne », attaché avant tout aux valeurs du « métier » et de la tradition.

« Tant qu'on ne comprendra pas que je suis un simple peintre, sans autre idéal que la recherche d'un *métier* que j'aurai mis des ans à trouver : un homme d'une autre époque, un bourgeois attaché au passé, traditionnel, épris de classicisme, mais de culture très moderne – on ne dira que des bêtises²⁴. »

Depuis Ingres et Delacroix jusqu'à l'impressionnisme, Blanche développe ainsi dans ses textes la vision d'une sorte d'âge d'or de la peinture française, dont la progression se serait maintenue dans un équilibre parfait, indépassable, entre respect de la tradition et capacité d'invention. Fantin-Latour apparaît comme « un peintre de la grande lignée hollandaise et flamande²⁵ » dont les toiles « sont bien d'un petit-fils de Chardin » et expriment « la logique, la belle clarté de la langue du XVIII^e siècle²⁶ » ; Degas parvient à voir « l'homme de la vie contemporaine avec l'œil d'un moderne et d'un italien du XV^e siècle ». « Il est très rare, ajoute Blanche, qu'un homme de l'éducation de cet aristocrate réunisse à une culture aussi classique, un tel sens du moderne²⁷. » Avec encore plus de génie à ses yeux, Manet incarne l'aboutissement de cette grande réinvention française de la tradition picturale :

24 Lettre de Jacques-Émile Blanche à André Gide, 5 août 1902, in *Correspondance André Gide-Jacques-Émile Blanche 1892-1939*, *op. cit.* à la note 1, lettre n° 55, p. 130.

25 Jacques-Émile BLANCHE, *Les Arts plastiques*, *op. cit.* à la note 9, p. 137.

26 Jacques-Émile BLANCHE, « Fantin-Latour » [1906], in *Propos de peintre I, De David à Degas*, *op. cit.* à la note 5, p. 48.

27 Jacques-Émile BLANCHE, « Notes sur la peinture moderne (À propos de la collection Rouart) » [1913], *ibid.*, p. 287 ; 292.

« Il n'y a pas deux tableaux dans toute son œuvre, qui n'aient été inspirés par un autre tableau, ancien ou moderne. Manet prenait résolument la composition d'une toile de maître, la traduisait, la recréait [...]. On croyait qu'il "donnait des idées" dont les plus habiles "tireraient parti". Au contraire, il "prit les idées" des impressionnistes, tout en restant, inconsciemment, peintre de musées. Il fut, avec Courbet, le dernier peintre de la tradition. Au lieu d'être un *précurseur*, il fut un *aboutissant*²⁸. »

Enfin la figure quasi divinisée de Corot, « peut-être [...] le plus grand peintre français, et aussi grand que les plus grands italiens ou flamands²⁹ », domine cette histoire *classique* de la peinture française moderne.

Parallèlement à cette critique positive, qui témoigne d'une compréhension précise et richement informée de la modernité de la seconde moitié du XIX^e siècle, bien que celle-ci soit formulée comme le récit de l'extinction d'une « race », Blanche développe une critique des avant-gardes du XX^e siècle beaucoup plus dispersée et polémique. Dès la période impressionniste, mouvement dont il minimise la valeur dans *Les Arts plastiques*, l'auteur perçoit le début d'une dérive de l'art contemporain par rapport à une saine tradition :

« À sa naissance (1874), ce néologisme nous exaltait : trouvaille, disait-on, de Monet lui-même. Que désignait-il ? Un ravissant "nettoyage" de la boîte de couleur ; une gamme de tons légers, délicieux, le mauve, le bleu ; des esquisses autorisant maintes licences pour les débutants³⁰. »

Puis avec l'œuvre de Paul Cézanne, décrite comme un véritable naufrage artistique dans un article de 1914, la peinture française se fourvoie un peu plus encore dans le désordre :

« Cézanne sent que la peinture à l'huile est un art moribond et il se débat, dégoûté, au milieu de la production moderne ; mécontent de son ouvrage ; pleurant sur son impuissance, mais fier de ce qu'il veut et ne peut réaliser. [...] Un initiateur ? Jusqu'ici, un troubleur de consciences, un fauteur de désordre malgré lui. [...] Peu de peintres se sont, autant que lui, embrouillés dans les "plans". Vous ne me citerez guère de visages ou de corps, dans l'ensemble de son œuvre, qui ne signe l'aveu d'un échec³¹. »

28 Jacques-Émile BLANCHE, « Quelques notes sur Manet » [1912], *ibid.*, p. 139 ; 149.

29 Jacques-Émile BLANCHE, *Les Arts plastiques*, *op. cit.* à la note 9, p. 18.

30 *Ibid.*, p. 42.

31 Jacques-Émile BLANCHE, « Sur les routes de Provence. De Cézanne à Renoir » [1914], in *Propos de peintre I, De David à Degas*, *op. cit.* à la note 5, p. 222 ; 227 ; 229.

Ainsi la « jeune peinture » s'inspirerait des mauvais exemples ; les « cézanni-sants », certes, mais aussi plus largement tous ceux qui ont délaissé la tradition de l'imitation et du rapport à la nature. Blanche fustige en particulier l'influence de Gustave Moreau. À travers son enseignement à l'École des Beaux-Arts, le maître d'Henri Matisse aurait particulièrement encouragé ces mauvaises tendances :

« C'est chez lui, croirait-on, dans son atmosphère, qu'à l'amour de la nature, aux sentiments simples qui inspirèrent Corot, et les impressionnistes, se substitua la spéculation esthétique comme condition de l'œuvre picturale conçue en vase clos³². »

Mais pour Blanche, le véritable point de rupture se situe dans l'œuvre de Paul Gauguin, qui marque définitivement la disparition de la tradition réaliste pour engager la peinture contemporaine dans la voie du décoratif : « À partir de Gauguin, le monde extérieur n'a plus de beauté que si le peintre le recrée³³ ». Son commentaire de la copie d'*Olympia* par Gauguin fait ainsi écho au célèbre terme de « décrépitude³⁴ » employé par Baudelaire à propos de l'œuvre originale dans sa lettre à Manet :

« Bien plus que Cézanne, le Saint-Esprit c'est Gauguin, dont l'influence a peu à peu transformé la peinture européenne, ou plus exactement son aspect linéaire et décoratif. Il a presque créé une esthétique. [...] La copie de *Olympia*, par Gauguin que possédait Degas, m'a toujours paru établir, avec une extraordinaire puissance historique, le point où la peinture moderne cessait de prolonger la tradition française du *tableau*³⁵. »

Jacques-Émile Blanche reste pourtant un homme de « culture moderne », manifestant toujours un vif intérêt pour les nouveautés artistiques et qui sait, par expérience, la difficulté de les imposer au public. Élève de Gervex à ses débuts, il avait préféré se diriger vers Manet, à une époque où l'artiste n'était pas encore tout à fait pris au sérieux. Blanche situait l'origine de sa vocation de peintre dans sa fréquentation de l'atelier de la rue de Saint-Pétersbourg où, un jour d'octobre 1881, le maître lui avait fait peindre une brioche³⁶. Puis au cours des années 1890, il connaît une courte mais authentique expérience symboliste.

32 Jacques-Émile BLANCHE, *Les Arts plastiques*, op. cit. à la note 9, p. 135.

33 *Ibid.*, p. 239.

34 Lettre de Charles Baudelaire à Edouard Manet, 11 mai 1865, in *Correspondance*, éd. C. Pichois et J. Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1973, t. II, p. 497.

35 Jacques-Émile BLANCHE, « Paul Gauguin et Charles Morice initiateurs » [1920], in *Propos de peintre III, de Gauguin à la Revue nègre*, op. cit. à la note 7, p. 15-16.

36 Jacques-Émile BLANCHE, « Quelques notes sur Manet » [1912], in *Propos de peintres I, De David à Degas*, op. cit. à la note 5, p. 143.

Actif au sein de la *Revue Wagnérienne* et de *La Revue Indépendante*, Blanche fait au moins une fois le voyage à Bayreuth, en juillet 1892³⁷, et fréquente également des acteurs du mouvement décadent anglais, la bande du *Savoy* et du *Yellow Book* qu'il rencontre à Dieppe³⁸.

La découverte des Ballets russes, au début du siècle, fut un véritable choc esthétique. Blanche soutient et défend la troupe dès son arrivée à Paris ; les danseurs se retrouvent dans son atelier d'Auteuil, où le peintre réalise une série de portraits dont les tons « fauves » renvoient aux flamboyants costumes de Léon Bakst³⁹. Cet engagement, tant mondain qu'artistique, lui valut le surnom de « parrain des Ballets russes » par Serge de Diaghilev⁴⁰. Au moment des scandales de *L'Après-midi d'un faune* en 1912 et de *Jeux* en 1913, Diaghilev sollicita à nouveau Blanche, qui livra dans *La Revue de Paris* un article élogieux sur les deux créations, mais surtout sur *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, « ouvrage le plus réussi, invention la plus “menée au but” que nous ayons eu à applaudir depuis... Wagner⁴¹? ... ». Au même moment, Blanche découvrait aussi Jean Cocteau, alors tout à fait inconnu, et l'aidait à s'imposer sur la scène parisienne.

Il assiste ainsi au ballet *Parade*, en 1917, puis aux répétitions du *Bœuf sur le toit* en 1920. Conscient de l'importance d'Éric Satie pour la jeune génération, Blanche conçoit alors un projet de triptyque à sa gloire, dont un seul panneau fut réalisé, *Le Groupe des six*, dans lequel il rassemble ces jeunes compositeurs revendiquant l'influence commune de Satie, ainsi que des affinités avec l'œuvre de Cocteau⁴². Enfin, de façon plus étonnante, Blanche s'intéresse également au mouvement Dada, dont il « applaudit » le manifeste dans un article de 1920 : « c'est en protestation des vieilles formules de l'académisme autant que de l'anti-académisme, qu'au milieu d'une foule qui ne voit plus, n'entend plus, j'applaudis au “Rien ! Rien ! Rien !” du manifeste Dada⁴³ ». Blanche trouvait

37 Georges-Paul COLLET, *Jacques-Émile Blanche : biographie*, Paris, Bartillat, 2006, p. 48.

38 Jacques-Émile BLANCHE, « Aubrey Beardsley » [1907], in *Propos de peintres I, De David à Degas*, *op. cit.* à la note 5, p. 111-131.

39 Les deux exemples les plus connus sont *Nijinsky devant les flots, dans le costume siamois des « Orientales »* (vers 1910, collection particulière) et *Ida Rubinstein dans le rôle de Zobéïde (ballet Shéhérazade)* (1911, Paris, Bibliothèque nationale de France, Musée-bibliothèque de l'Opéra). La plupart des autres œuvres de cette série ont disparu, lors de leur retour d'une exposition à New-York, dans le naufrage du *Lustania*, navire torpillé en 1915.

40 Jacques-Émile BLANCHE, *La Pêche aux souvenirs*, *op. cit.* à la note 15, p. 423.

41 Jacques-Émile BLANCHE, « Un bilan artistique de la grande saison de Paris, les artistes et le public » [1913], in *Propos de peintre II, Dates*, *op. cit.* à la note 6, p. 174.

42 Ce portrait de groupe rassemble George Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre.

43 Jacques-Émile BLANCHE, « Dada » [1920], in *Propos de peintre III, de Gauguin à la Revue nègre*, *op. cit.* à la note 7, p. 199-200.

surtout-là une nouvelle occasion d'exprimer son rejet de la peinture d'avant-garde. Cette singulière prise de position attire pourtant André Breton, qui rencontre le peintre peu après et l'invite à présider le « Salon révolutionnaire » qu'il tente de créer en 1922⁴⁴. Blanche refusa poliment, s'estimant à juste titre trop « disqualifié » pour participer à une telle entreprise :

« mon nom, parmi ceux que vous citez, n'est-il pas à la vérité trop universellement (je veux dire en toute matière et non pas en tous lieux) disqualifié, qu'il ne vous desserve, je veux dire qu'il ne donne aux plus simples esprits la clef de l'entreprise où vous vous appliquez⁴⁵ ? »

L'expérience artistique contre la théorie esthétique

Parallèlement à ces prises de position souvent déconcertantes vis-à-vis de la scène artistique contemporaine, Blanche a manifesté pour l'actualité littéraire une vive curiosité dont les intuitions apparaissent aujourd'hui plus justes. Dans ce domaine, on ne peut que reconnaître sa grande capacité à repérer de nouveaux talents, et il est important de ne pas séparer de ses écrits artistiques cet intérêt pour la création littéraire. Il semble en effet qu'au tournant du siècle, l'artiste, de plus en plus décontenancé par l'évolution de la peinture, se soit plus volontiers tourné vers une actualité littéraire qui correspondait davantage à sa sensibilité, parce qu'il n'y percevait pas le même aspect de rupture avec la tradition. Aussi Blanche regrette-t-il, au début des années 1920, de ne pas pouvoir trouver, parmi les peintres contemporains, l'équivalent « d'un Paul Claudel, d'un André Gide, d'un Paul Valéry » :

« L'autorité d'un Paul Claudel, d'un André Gide, d'un Paul Valéry, “versificateur”, nous n'en avons point l'équivalent dans notre corporation. [...] Pourtant quel exemple que celui de M. André Gide ! Nous ne saurions nommer un artiste qui en peinture ou en musique, ait su, comme Monsieur André Gide, homme de lettres, discipliner sa sensibilité, sa curiosité inassouvie, errante, aventureuse, s'élever vers l'universalité, en restant inquiet des plus récentes, des plus transitoires modernités⁴⁶ ».

44 Philippe DAGEN, « Blanche entre Guerre et dadaïsme », in *Jacques-Émile Blanche, peintre, 1861-1942*, (cat. exp. Rouen, musée des Beaux-Arts, 1997-1998), Paris, RMN, 1997, p. 20-26.

45 Lettre de Jacques-Émile Blanche à André Breton, 1922, cité par Georges-Paul Collet, *Jacques-Émile Blanche: biographie, op. cit.* à la note 37, p. 221.

46 Jacques-Émile BLANCHE, « Les Arts et la vie », *La Revue de Paris*, t. IV, 1^{er} août 1919, p. 631.

Ami de jeunesse de Barrès et de Proust, avec lequel il entretint une relation conflictuelle, mais dont il fut l'un des premiers à reconnaître l'importance⁴⁷, Blanche avait rencontré André Gide dès le début des années 1890 et avait contribué de façon significative, comme plus tard pour Jean Cocteau, au lancement de sa carrière. De Valéry à François Mauriac, de Charles du Bos à Paul Morand, les nombreuses amitiés littéraires de Jacques-Émile Blanche indiquent un goût très sûr, mais qui, aux yeux de ses contemporains, accentuait en même temps le trouble de sa véritable situation dans le champ de la critique d'art. François Fosca dénonça par exemple « des tentatives plus ou moins furtives pour demeurer à la page et obtenir l'admiration des milieux avancés⁴⁸ ».

Car si les opinions artistiques de Blanche éclairent de façon très nette la rupture qui s'opère entre l'art du XIX^e et l'art du XX^e siècle⁴⁹, sa pratique même de la critique d'art témoigne également des transformations profondes que connaît ce genre littéraire au cours de la même période. Aussi dénonce-t-il, à travers sa critique des avant-gardes, l'autonomisation d'une critique d'art de plus en plus professionnalisée, qu'il juge séparée de l'expérience du peintre, et par conséquent ignorante des valeurs qui lui semblent essentielles, la connaissance du « métier » et le rattachement à la tradition. Là encore, Blanche situe le point de rupture avec l'œuvre de Gauguin, à partir de laquelle le critique Charles Morice aurait définitivement corrompu le discours sur l'art :

« Charles Morice aura eu toute une descendance d'universitaires critiques d'art, de bolchevicks très doux, d'internationalistes intoxiqués par la peinture dont ils écrivent, comme d'une maîtresse qu'ils n'auraient jamais vue en plein jour. De Morice nous est venue la langue spéciale au critique d'art "d'avant-garde"⁵⁰. »

Les relents réactionnaires sont ici d'ordre esthétique, mais également social et politique. Lors de la visite d'une exposition De Chirico organisée au théâtre du Vieux-Colombier en 1919, Blanche remarque la présence d'ouvrages philosophiques posés sur un bureau et ironise : « ce fut pour le visiteur un plaisir,

47 Jacques-Émile BLANCHE, « Du Côté de chez Swann », *L'Echo de Paris*, 15 avril 1914, p. 1. L'auteur remercie Blanche pour cet article, reçu avant publication, dans une lettre du 29 janvier 1914 : Marcel PROUST, *Correspondance*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, t. XIII, p. 84.

48 François FOSCA, *La peinture en France depuis trente ans*, Paris, Milieu du monde, p. 120 (cité par Bruno Foucart, « Blanche, critique d'art. Corot et Manet contre Picasso et Matisse », in *Jacques-Émile Blanche, peintre, 1861-1942, op. cit.* à la note 44, p. 16).

49 Bruno FOUART, « Blanche, critique d'art. Corot et Manet contre Picasso et Matisse », in *Jacques-Émile Blanche, peintre, 1861-1942, op. cit.* à la note 44, p. 16-18.

50 Jacques-Émile BLANCHE, « Paul Gauguin et Charles Morice initiateurs » [1920], in *Propos de peintre III, de Gauguin à la Revue nègre, op. cit.* à la note 7, p. 18-19.

en revenant, comme nous, de la campagne, que de constater ce résultat de l'armistice : les marchands lisent Hegel et Kant⁵¹ ! ».

Blanche oppose donc aux nouveaux « théoriciens » de l'avant-garde son expérience et ses simples « propos de peintre », quitte à se faire de nombreux ennemis. Lorsqu'en 1920 André Salmon évoque « le cas de M. Jacques-Émile Blanche », c'est pour lui reprocher son inconstance, sa mondanité, son injustice envers ses contemporains, et surtout le fait qu'il lui manque l'essentiel : « une méthode⁵² ». Même son ami Marcel Proust, dans la préface au premier volume des *Propos de peintre* – texte qu'il avait accepté de rédiger par amitié, mais qu'il eut de grandes difficultés à terminer⁵³ –, ne peut se retenir d'émettre quelques réserves quant aux capacités de l'auteur en tant que critique d'art. Proust estime que Blanche pèche « par excès de traditionalisme français » lorsqu'il proteste contre les théories de Maurice Denis. Il lui reproche également, comme à Sainte-Beuve, de réduire le génie des artistes qu'il évoque à une simple description de « l'homme périssable » dans la réalité de sa vie quotidienne :

« Le défaut de Jacques Blanche critique, comme de Sainte-Beuve, c'est de refaire l'inverse du trajet qu'accomplit l'artiste pour se réaliser, c'est d'expliquer le Fantin ou le Manet véritables, celui que l'on ne trouve que dans leur œuvre, à l'aide de l'homme périssable, pareil à ses contemporains, pétri de défauts, auquel une âme originale était enchaînée, et contre lequel elle protestait, dont elle essayait de se séparer, de se délivrer par le travail⁵⁴. »

Blanche, ulcéré, lui répondit deux ans plus tard, par l'intermédiaire de l'« avant-propos » du deuxième volume des *Propos de peintre*. Refusant le qualificatif de « critique d'art », il y affirme que ses travaux écrits ne sont que le prolongement naturel de son travail de portraitiste :

« Mais, cher Marcel, je ne crois pas à la critique d'art, et serais peu à même de définir ce que cela est – aujourd'hui du moins ! Je ne suis qu'un portraitiste qui raconte ce qu'il voit, de son mieux, et avec cette franchise que les parents de ses modèles réproouvent dans sa peinture, jusqu'à la lui laisser pour compte, trop souvent, comme "cruelle". Mes articles, mes études ne sont, à la façon de

51 Jacques-Émile BLANCHE, « Les Arts et la vie », *La Revue de Paris*, t. II, 1^{er} avril 1919, p. 635.

52 André SALMON, « Le cas de M. Jacques-Émile Blanche », *L'Europe nouvelle*, 8 août 1920.

53 Sur l'histoire de cette préface et les relations entre Marcel Proust et Jacques-Émile Blanche, voir Laurent CAZES, « L'artiste et son décor, dialogue entre Marcel Proust et Jacques-Émile Blanche », in Boris Roman Gibhardt et Julie Ramos (dir.), *Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire* [Actes du colloque, INHA-Centre allemand d'histoire de l'art, 9-11 février 2012], Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2013, p. 171-187.

54 Marcel PROUST, « Préface » de *Propos de peintre I. De David à Degas*, op. cit. à la note 5, p. XVII

mes portraits peints, que les paragraphes ou les pages d'une petite histoire de mon temps⁵⁵. »

La comparaison de Blanche avec Sainte-Beuve semble pertinente en ce qu'elle souligne l'importance du rôle de l'expérience dans ses écrits artistiques. Fantin, Manet, Whistler... Jacques-Émile Blanche parle avant tout de ceux qu'il a connus, et estime que la valeur de ses écrits repose essentiellement dans la réalité de cette expérience. Il est en ce sens l'héritier des chroniqueurs du XIX^e siècle tels les frères Goncourt ou Jules Claretie. Une telle pratique, exercée en plein âge des avant-gardes, peut sembler vaine ou dérisoire, mais elle n'est pas dénuée d'intérêt, précisément en raison de la richesse d'expérience de l'auteur, observateur privilégié des milieux artistiques de l'entre-deux-guerres. Son intérêt repose aussi dans la qualité d'observation de Blanche, capable d'enregistrer le moindre détail des apparences.

Ses textes retracent ainsi l'accent et les gestes de Manet, le décor dans lequel il vivait ; ils décrivent l'habillement et la coiffure de Whistler, ou encore les mains noueuses de Renoir travaillant à sa toile. Au-delà d'une dimension conservatrice, le regard plus dispersé que porte Blanche sur le XX^e siècle a le mérite de toucher des domaines aussi divers que la littérature, les arts de la scène, la musique ou la décoration, dans une tentative de synthèse qui refuse de séparer, comme l'indique le titre de sa chronique dans *La Revue de Paris*, « les Arts et la vie ». Il aborde ainsi le cubisme, non par la théorie, mais par les arts de la scène, l'architecture et la décoration ; Blanche aurait également souhaité mettre au jour les liens de l'art cubiste avec la littérature et la musique :

« Il y aurait beaucoup à gagner pour les architectes, s'ils s'adressaient à un sculpteur cubiste tel que M. Laurence, pour les motifs ornementaux de leurs façades. Quoi qu'en aient les théoriciens, le cubisme est, surtout, une «*esthétique ornementale*». Les tableaux de cette école «*sont composés comme des tapis, avec des éléments pris à la nature et dissociés*». [...] M. Picasso décorerait une chambre avec un sens rare de la surface à couvrir, de l'harmonie des volumes, des couleurs et du mobilier. [...] Pour prendre une juste vue du *Cubisme*, il faudrait le considérer dans son intégralité, lire des poèmes comme *le Cap de Bonne-Espérance* de Jean Cocteau et *le Transsibérien* de Blaise Cendrars ; voir des pièces, entendre de la musique «*française*» du génial précurseur et vétéran Éric Satie et des jeunes maîtres⁵⁶. »

55 Jacques-Émile BLANCHE, « Réponse à la préface de M. Marcel Proust », in *Propos de peintre II. Dates, op. cit* à la note 6, p. IV

56 Jacques-Émile BLANCHE, « Les Arts et la vie », *La Revue de Paris*, 1^{er} avril 1919, p. 631-632.

Étudier aujourd'hui les textes de Blanche avec recul et dans leur ensemble, sans distinction de nature ou de sujet, permet de mieux comprendre son ambition et sa situation. Plongé dans l'effervescence de l'après-guerre, le peintre-écrivain s'est trouvé confronté à un retournement des valeurs artistiques et sociales avec lesquelles il s'était construit, y compris celles de la modernité. Le domaine de la critique d'art n'étant pas épargné par ce bouleversement, l'auteur dénonce également la professionnalisation de ce genre littéraire qu'il estime désormais ignorant, parce que coupé de la tradition ; et incapable de rendre compte du paysage culturel dans son ensemble, parce que fragmenté en de multiples chapelles. Face à cette « anarchie générale⁵⁷ », Blanche songe au propos de Degas : « On devrait brûler tous les livres d'art, couper la main des critiques, et ne plus parler d'art pendant cent ans⁵⁸ ». Il se raccroche ainsi à ce qui lui reste : ses souvenirs du siècle précédent, sa connaissance d'un métier, une position sociale avantageuse qui continue d'attirer artistes et écrivains et enfin et surtout, sa singulière capacité à observer le monde qui l'entoure.

Dans un article publié à la mort du portraitiste John Singer Sargent, Jacques-Émile Blanche affirme que pour bien apprécier l'œuvre de ce « grand Américain », il faut se placer d'un « point de vue extra-pictural » et la juger « comme une volonté de conservation sociale mise au service de l'art du portrait⁵⁹ ». Cette formule peut aussi définir le travail de Blanche portraitiste, comme celui de Blanche critique d'art. À rebours des nouvelles théories esthétiques, et dominé par un puissant instinct de conservation, le peintre-écrivain s'est efforcé de conserver, dans ses textes et ses tableaux, les nombreuses traces matérielles des manifestations artistiques dont il a été témoin au cours de son existence. Au-delà de sa dimension superficielle, le résultat de cette entreprise qui ne dépasse jamais le seuil des apparences reste encore largement inexploré et demeure fascinant par sa singularité et la richesse de son information.

57 Jacques-Émile BLANCHE, « Spéculation et critique » [1926], in *Propos de peintre III, De Gauguin à la Revue nègre*, op. cit. à la note 7, p. 95

58 *Ibid.*, cité p. 109

59 Jacques-Émile BLANCHE, « Un grand Américain, John Sargent » [1926], in *Propos de peintre III, De Gauguin à la Revue nègre*, op. cit. à la note 7, p. 77.