

« A quoi bon parler peinture ? » :

Le thème de l'impuissance dans la critique d'art d'Arsène Alexandre.

Olivier SCHUWER

« Entré dans la carrière en pleine bataille, alors que la lutte présentait le caractère d'implacabilité d'une guerre de religion, il a conservé ses habitudes de condottière, il s'emballe, voit rouge et frappe parfois des frères d'armes, d'audacieux révoltés dont la colère lui fait oublier les services rendus autrefois à la cause commune. Sa plume reste aiguë comme un stylet : qui s'y frotte s'y pique.¹ »

Frantz Jourdain, dans son ouvrage *Les décorés, ceux qui ne le sont pas*, rend hommage à Arsène Alexandre, et le compare d'emblée aux chefs d'armées italiens que sont les *condottieres*, pour faire du critique une figure de l'indépendance. Si de fait, Arsène Alexandre, régulièrement cité dans les ouvrages sur l'impressionnisme ou la critique d'art, n'en demeure pas moins méconnu aujourd'hui, c'est peut-être parce qu'il échappe justement à toute tentative de classification, selon les critères établis par l'historiographie. Ses premiers pas dans la critique d'art à la fin des années 1880 se caractérisent par de nombreuses virevoltes, qui ne permettent pas de définir clairement ses préférences esthétiques. Quoiqu'il ferraille aux côtés de Zola en 1887 lors de la publication du « Manifeste des cinq² », il rompt bientôt avec le modèle naturaliste, mais se garde d'adhérer pleinement au nouveau courant symboliste. Il mène une carrière journalistique exemplaire, de ses débuts comme reporter à *L'Evènement* à la prestigieuse rubrique artistique du *Figaro*, mais publie de régulières monographies d'artistes, qu'il rédige à la manière de romans. Ce caractère imprévisible rend la personnalité d'Arsène Alexandre fuyante, pour qui voudrait en faire un naturaliste ou un symboliste en littérature, un écrivain ou un journaliste dans le domaine de la critique d'art, si l'on se réfère à la grille de lecture suggérée par Dario Gamboni dans ses « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^{ème} siècle³ ».

¹ Frantz Jourdain, « Arsène Alexandre » dans *Les décorés, ceux qui ne le sont pas*, Paris, H. Simonis Empis Editeur, 1895, p. 217.

² Paul Bonnetain, J.- H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, « Le manifeste des cinq », *Le Figaro*, 18 août 1887, p. 1-2.

³ Dario Gamboni, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n°71, 1991, p. 10.

Parce qu'elle semble indéfinissable, la démarche d'Arsène Alexandre présenterait donc les caractéristiques de ce que Ferdinand Brunetière nomme, péjorativement, la « critique impressionniste », c'est-à-dire « une façon de penser ou de sentir, qui varie selon l'humeur même ou la couleur du temps⁴ ». Ce n'est évidemment pas le cas, mais il faut adopter un angle d'approche différent de celui du jugement esthétique ou de l'appartenance littéraire pour dégager la cohérence dans la critique d'art d'Arsène Alexandre. Afin de comprendre le principe structurant de ces changements brusques d'avis, les ressorts d'une pensée en mouvement, nous nous intéresserons moins au fond, variable, qu'à la forme de ses articles, préfaces et ouvrages. La dimension formelle est le plus souvent négligée dans les nombreuses études consacrées ces dernières années à la critique. L'écriture d'art d'Arsène Alexandre, de la fin des années 1880 à sa mort en 1937, présente pourtant quelques éléments de permanence, des récurrences de langage, qui nous renseignent bien mieux sur sa personnalité artistique et littéraire. Ainsi, devant l'œuvre de ceux qu'il admire, revient toujours le même questionnement ontologique sur la raison d'être de sa propre activité de critique d'art. Le 3 février 1892, après avoir visité l'exposition des œuvres de Camille Pissarro chez Durand-Ruel, Arsène Alexandre se demande par exemple :

« A quoi bon parler peinture quand on a de l'art devant soi, et quand, dépassant la banalité de cette chose courante qu'est le "tableau", on se trouve en présence d'un penseur ému et d'un honnête homme ?⁵ »

Cette « rhétorique de l'intraductibilité⁶ », pour reprendre l'expression de Françoise Lucbert, qui s'impose dès 1888 comme un leitmotiv dans la critique d'art d'Arsène Alexandre, constitue le fil rouge de notre article ; ses multiples occurrences et interprétations possibles nous permettront d'aborder les divers aspects littéraire, esthétique, théorique, voire même idéologique de son écriture d'art, pour dresser un premier portrait paradoxal du critique, qui serait tour à tour mutin et « amoureux d'art », muet et prolix.

⁴ Ferdinand Brunetière, « La Littérature personnelle », *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1888, p. 437.

⁵ Arsène Alexandre, « Camille Pissarro », *Paris*, 3 février 1892, p. 2.

⁶ Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 202.

Ce déni d'écriture évolue en effet en figure de style, en mécanisme littéraire particulièrement fécond, mais qui n'engage plus le critique au-delà de la « belle phrase » qu'il vient de formuler. De même, l'« A quoi bon », positionnement individualiste et autoreprésentation baudelairienne, manifesterait à la fois le rejet du « parler peinture » pratiqué par ses contemporains, et la mise en valeur de soi, par un auteur qui élabore ainsi son propre personnage littéraire.

Nous nous demanderons donc comment ce doute, qui semble vouloir abolir toute parole sur l'art, évolue en une impasse féconde, moteur d'écriture constitutif du positionnement critique et de la personnalité littéraire d'Arsène Alexandre.

I) Le « balbutiement sincère » d'un jeune critique d'art ?

« A quoi bon ? », l'abandon de la plume.

Charles Baudelaire est le premier à soulever en ces termes la problématique de la relation entre peinture et écriture, se demandant « A quoi bon la critique ? » dans son « Salon de 1846 ». Ce « point d'interrogation », qui « saisit la critique dès le premier pas qu'elle veut faire dans son premier chapitre⁷ » écrit-il, caractériserait la jeunesse du critique, ce qu'Arsène Alexandre nomme, en 1935 dans ses mémoires, ses « balbutiements sincères⁸ ». Dès ses premiers articles de critique d'art, il exprime ainsi des doutes quant à la légitimité de sa propre pratique ; il déclare par exemple, en janvier 1887, devant l'œuvre aujourd'hui oubliée de Charles Toché : « Un feu d'artifice ne se raconte pas⁹ ». En 1894, dans sa préface à l'exposition Guillaumin, il invoque encore une certaine crainte du ridicule : « On se préserve difficilement du ridicule que M. Degas a fait si heureusement toucher du doigt dans cet aphorisme : “Les lettres expliquent les arts sans les comprendre.”¹⁰ »

⁷ Charles Baudelaire, « Salon de 1846. I A quoi bon la critique ? », Paris, Michel Lévy Frères, 1846, repris dans *Ecrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulina, Paris, Le Livre de Poche, 1892, p. 140.

⁸ Manuscrit autographe d'Arsène Alexandre, *Quarante Années de Vie Artistique*, 1934, 232 p., Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux [LA73954], p. 32.

⁹ Arsène Alexandre, « Charles Toché », *L'Évènement*, 15 janvier 1887, p. 2.

¹⁰ Arsène Alexandre, préface à *L'Exposition de tableaux et pastels d'Armand Guillaumin*, Paris, Durand-Ruel, 1894, p. 17.

Alexandre n'est pas seul à prendre de telles précautions oratoires : Jean Dolent, Matthias Morhardt, Alfred Jarry ou Albert Aurier qui se demande : « Comment suggérer avec des mots tout l'inexprimable ?¹¹ » face à la peinture de Gauguin, tous partagent le constat d'une impossibilité de la traduction et entretiennent la fascination du XIX^{ème} siècle, en quête d'idéal, pour l'impuissance. Toutefois ce bilan marque une crise plus profonde de la critique d'art fin-de-siècle qui, contre le modèle romantique de la « transposition d'art », est en quête de nouvelles formes et de nouvelles façons d'exprimer la peinture.

Mais si le constat est commun, les réponses proposées divergent. Nous pourrions par exemple opposer la « rhétorique d'intraductibilité » d'Arsène Alexandre ou Alfred Jarry, à celle pratiquée dans le *Mercure de France* par Albert Aurier et Matthias Morhardt. Le doute revêt ici une dimension expérimentale ; avec la formule de prétérition (« Comment dire ? », « Comment décrire ? »), ceux-ci sont en quête de nouvelles solutions pour « mettre en texte » la peinture, transposer l'œuvre peinte dans un autre langage de signes. Le doute d'Arsène Alexandre serait lui, bien plus radical. Le constat de l'intraductibilité, en forme de dépit admiratif, s'apparente à une prise de conscience qui annonce l'abandon de l'écriture. C'est ainsi qu'apparaît pour la première fois la formule de l' « A quoi bon ? » sous la plume d'Alexandre, en juin 1888, devant les paysages d'Antibes (fig. 1) présentés par Claude Monet chez Boussod et Valadon :

« Tous ces tableaux sont autant de pages de maître et je m'aperçois que c'est folie de vouloir les décrire. A quoi bon ? cela ne peut pas se rendre ; il n'y a pas de mots qui fassent voir au lecteur la profondeur de ces horizons, l'intensité de cette lumière, qui fassent sentir l'étonnante qualité de cette atmosphère.¹² »



Fig. 1 : Claude Monet, *Le cap d'Antibes*, 1888, huile sur toile, 65 x 92 cm, Londres, Courtauld Gallery.

¹¹ G.-Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *Mercure de France*, t. II, n°15, mars 1891, p. 164-165.

¹² Arsène Alexandre, « La Semaine artistique. Exposition de marines de Claude Monet », *Paris*, 25 juin 1888, p. 2.

La critique muette : une invitation au lecteur.

Cet abandon de la plume, au terme de l'article, bouleverse la fonction du critique. Celui-ci n'a plus pour tâche de comprendre, expliquer ou exprimer la peinture, seulement de transmettre une émotion au lecteur, qui l'incitera à faire sa propre expérience de l'art : « De celui-là qui l'aime doit mieux n'en point parler, et dire : Allez-y voir »¹³ résume Alfred Jarry.

Arsène Alexandre développe ainsi une approche empirique fondée, comme le « frisson¹⁴ » d'Octave Mirbeau ou « l'émotion¹⁵ » de Théodore de Wyzewa, sur une sensation qui, par essence, serait intraduisible. A l'opposé du positivisme de Zola qui compare le critique au « médecin¹⁶ », Arsène Alexandre critique d'art paraît être, comme Baudelaire, enivré par la « boisson capiteuse¹⁷ » de l'art, jusqu'à en perdre les mots. Ce silence revendiqué devient un jugement d'art paradoxal, qui permet ainsi de se faire une idée des goûts d'Arsène Alexandre en matière d'art.

Dans le récit qu'il compose, rétrospectivement, de ses premières découvertes artistiques, nous retrouvons justement le même pouvoir suggestif de l'œuvre d'art, et un même penchant pour la peinture impressionniste. Alexandre rappelle « l'ivresse d'un jeune garçon récemment lâché dans la vie¹⁸ », au moment où, pour la première fois, il découvre l'œuvre de Renoir exposée en 1883 chez Durand-Ruel. Au sortir de sa visite de la collection Henri Rouart, Alexandre se souvient également, comme Paul Signac, s'être retrouvé « un peu abasourdi, dans la rue, parmi les humains... qui ne portent pas toujours la signature d'un grand maître, mais qui vous rappellent tout de même quelques-uns des Daumier et des Degas de là-haut...¹⁹ »

¹³ Alfred Jarry, cité par Françoise Lucbert, *op. cit.*, 2005, p. 204.

¹⁴ Christian Limousin, « Mirbeau Critique d'Art. De « l'âge de l'huile diluvienne » au règne de l'artiste de génie », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994 ; disponible sur le site de l'association Octave Mirbeau, <http://mirbeau.asso.fr/darticlesfrançais/Limousin-OM%20critique%20art.pdf>.

¹⁵ François-René Martin, « De l'hypnose à la critique émotionnelle. Bernheim, Barrès et Wyzewa dans les années 1880 », dans Catherine Méneux (dir.), *Regards de critiques d'art, autour de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 74.

¹⁶ Emile Zola, *Mes Haines*, 1866 ; rééd. dans *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 69.

¹⁷ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 » ; repris dans *Ecrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 424-425.

¹⁸ Arsène Alexandre, *op. cit.*, 1934, p. 89.

¹⁹ Arsène Alexandre, préface au catalogue de la vente de *La Collection Henri Rouart des 9, 10 et 11 décembre 1912*, Paris, Goupil et Cie, p. 11-12.

A chaque réapparition du « A quoi bon ? », Alexandre semble donc retrouver l'émotion de ces deux chocs fondateurs de son engagement : « La sensation fait oublier la leçon²⁰ » rappelle-t-il dans le *Paris*. S'il n'a plus vocation pédagogique, le critique entend dès lors inviter son lecteur à partager l'expérience de ce désapprentissage sensuel. Il précise ainsi, dans la préface de la rétrospective Renoir qu'il organise en 1892 chez Durand-Ruel, la raison de son abandon de la plume : « C'est un peu pour cela que dans une exposition de cette variété et une œuvre aussi touffue, la description élogieuse de telle ou telle toile est superflue. Chacun va vers ce qui le touche le plus vivement²¹ ». A l'opposé de la « critique judiciaire », Alexandre prend directement le parti du public en se représentant lui-même comme simple spectateur, en revendiquant, dans le sillage d'Emile Hennequin, son statut d' « admirateur ». Le vide laissé à la fin du texte correspondrait à la place réservée par l'auteur à l'œuvre d'art, moins déterminée que déterminante dans la trajectoire de ce spectateur unique.

Un « attentat impressionniste » : le choix de la transparence contre l'élitisme mallarméen.

S'il refuse les discours assertifs, évaluatifs ou descriptifs devant l'œuvre admirée, Arsène Alexandre ne rejette pas en bloc l'écriture d'art, mais privilégie la dimension narrative du texte, sur la vie du peintre, plutôt que de chercher une « mise en texte » de la peinture. Nous découvrons donc, chez les jeunes écrivains d'art, deux attitudes contradictoires : les uns font déférence devant l'œuvre, les autres élèvent leur activité littéraire à l'égal de la peinture. Il serait même possible qu'Alexandre conçoive son propre mutisme en réaction contre les prétentions littéraires de certains de ses contemporains. En janvier 1887, dans l'un de ses derniers « Courriers Parlementaire », il manifeste conjointement son attirance pour les arts et son mépris ironique de la littérature d'art. Plutôt que de rendre compte des débats à la chambre, le reporter préfère tenter ce qu'il nomme « une petite description impressionniste », que nous retranscrivons ici dans son entier :

²⁰ Arsène Alexandre, « Chroniques d'aujourd'hui. La Vénus au rasoir », *Paris*, 9 juillet 1890, p. 1-2.

²¹ Arsène Alexandre, Préface à l'*Exposition A. Renoir*, Paris, galerie Durand-Ruel, mai 1892, p. 34.

« Paris, le 11 janvier 1887,

La chambre décadente a opéré sa rentrée. C'est le moment, à défaut d'autre intérêt, de tenter une petite description impressionniste.

Sur le drap rouge sombre des banquettes se détachent, au milieu du noir opaque des redingotes, çà et là quelques blancheurs : ce sont les neigeuses barbes qui sont aux mentons augustes des Mortillet et des Martin Nadaud pendantes. Quelques luisants : les crânes, rocs polis par les orages politiques, billes d'ivoire vaguement duveteuses ou impitoyablement nues, de Tony Révillon, Brelay, Margaine, Lafon. Plus rares, de touffues et menaçantes hérissures : c'est à senestre le capricieux maquis de Clovis Hugues et à dextre l'ébène plus savant de M. Paul de Cassagnac. Des moustaches laissent échapper des paroles, des ventres se bousculent.

Parmi les scintillements des cuivres, les reflets des acajous et les laitances des marbres, siège le provisoire bureau. Graves et empesés sont les jeunes secrétaires cherchant, par l'affectation d'un sérieux précoce, à suggérer aux dames des tribunes la vision d'un portefeuille futur sous leurs bras nerveux.

Un sourire dans une racine de buis capricieusement sculptée plane bien au-dessus du flot humain qui grouille dans l'hémicycle. Ce planant, affable et cordial sourire est celui du vénérable M. Blanc, doyen d'âge.

Plus bas, cette nappe d'ébène bleuisant, c'est le poil de M. Hubbard, et ce flot de cuivre rouge qui lui fait opposition c'est le poil de M. Jaurès.

Au centre de la tribune, à la place où s'agiteront des orateurs bavards, est fixée une urne muette, ô contraste ! Lentement, le long de l'escalier, monte et descend une sorte de chenille sans fin, dont chaque anneau est un homme. Chaque homme dépose, avec des mines étudiées, un bulletin dans le trou, rond noir, cerclé d'or.

Faut-il arrêter là cette "impression" que ne désavoueraient pas, j'espère, Monet, Pissarro, ou Seurat ? Oui, n'est-ce pas ? D'ailleurs les occasions ne nous manqueront pas, durant la session, de prendre la Chambre en flagrant délit de décadence.

Un lecteur sévère dira peut-être que nous avons tort de faire un compte-rendu de rentrée sur un ton aussi peu sérieux. Mais, parole d'honneur, il n'y a rien à dire sur cette séance. »²²



Fig. 2 : Honoré Daumier, *Le Ventre législatif*. Aspect des bancs ministériels de la chambre improstituée de 1834, publiée dans *L'Association mensuelle*, janvier 1834, lithographie, 43,1 x 28,1 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France [LD 131].

²² Arsène Alexandre, « Courrier Parlementaire. La Chambre », *L'Évènement*, 12 janvier 1887, p. 2.

Cet exercice de style, parodique à la manière des portraits-charge d'Honoré Daumier (Alexandre rédige alors la première monographie sur le caricaturiste, publié en 1888²³), raille la propension de la critique aux « belles phrases », qu'il considère comme le « microbe de toute l'appréciation d'un artiste ou d'une œuvre²⁴ ». A mi-chemin entre *Le Ventre Législatif* (fig. 2) et *Impression, Soleil levant*, Alexandre insiste, comme Daumier, sur la pilosité des députés, tandis qu'il divise, sur un rythme saccadé, ses impressions visuelles, à la manière du peintre impressionniste. Cette illusoire transposition d'art est une critique qui semble plus particulièrement destinée à ses contemporains symbolistes, associés à la chambre derrière le même qualificatif désapprobateur de « décadent ». Un mois plus tôt, Alexandre tourne en dérision la « critique décadente²⁵ » de Félix Fénéon, qui vient de publier son recueil d'articles *Les Impressionnistes en 1886*²⁶. Il bute sur l'emploi de mots rares tel que « strapassonner » ou « avoir les seins en virgouleuse », et joue lui-même, dans sa « petite description », de l'obscurité de la langue symboliste en employant les termes latins de « dextre » et « sénestre », pour ne pas dire droite et gauche.

Au sein de grands quotidiens, le *Paris*, *L'Évènement*, *L'Éclair* ou *Le Figaro*, Alexandre se place donc en concurrence avec les petites-revues. Il déclare même ouvertement, à la mort de Georges Seurat, vouloir « consacrer une série de notices aux jeunes dans la stricte acception du mot, à ceux de demain, et les étudier aussi sérieusement qu'on le fait dans les petites revues, très actives, mais lues seulement par les groupes intéressés²⁷ ». Mais contre l'élitisme symboliste et mallarméen, il privilégie la clarté de l'écriture, la transparence de l'émotion visuelle, afin de démocratiser l'expérience artistique. Son « balbutiement sincère » est donc le geste parfaitement conscient d'un jeune critique d'art qui prend place, dans une position intermédiaire, sur la scène artistique.

²³ Arsène Alexandre, *Honoré Daumier. L'homme et l'œuvre*, Paris, Laurens, 1888.

²⁴ Arsène Alexandre, « Chroniques d'aujourd'hui. Pour la gloire de l'image », *Paris*, 15-16 juillet 1892, p. 1-2.

²⁵ Arsène Alexandre, « Critique décadente. Les impressionnistes en 1886 », *L'Évènement*, 10 décembre 1886, p. 2

²⁶ Félix Fénéon, « Les impressionnistes en 1886. VIIIème Exposition impressionniste », *La Vogue*, p. 261-275 ; édité en brochure, Paris, 1886.

²⁷ Arsène Alexandre, « Chroniques d'aujourd'hui. Un vaillant », *Paris*, 1^{er} avril 1891, p. 1-2.

II) L'individualisme radical d'Arsène Alexandre.

Le refus des catégories impressionniste et symboliste.

Arsène Alexandre doute finalement moins de sa propre vocation de critique d'art, qu'il ne se définit « en dehors », affiche sa singularité avant d'émettre clairement ses propres conceptions. Lorsqu'il se demande, quelques années plus tard : « A quoi bon parler peinture quand on a de l'art devant soi ? », la réflexion se fait plus radicale et la question plus affirmative. En réfutant le « parler peinture » qu'il oppose à « l'art », Alexandre sape les fondements habituels de la critique d'art pratiquée dans les petites-revues comme dans les grands quotidiens.

Dans son invitation du 10 décembre 1888 à venir voir les œuvres d'Alfred Sisley, le critique exprime ainsi ouvertement son aversion pour les catégories impressionniste et symboliste pratiquées par ses homologues : « 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.²⁸ » écrit-il. Son refus de « parler peinture » se mue en refus viscéral des étiquettes (« Nous nous atrophierons des classifications²⁹ »). Alexandre jette ainsi le discrédit sur la fonction première du critique, tout du moins dans les définitions qu'en donnent des personnalités aussi variées que Ferdinand Brunetière et Camille Mauclair³⁰ : classer les œuvres et les artistes entre eux.

S'il refuse la rhétorique classificatrice, c'est, dit-il, parce qu'il se trouve « en présence d'un penseur ému et d'un honnête homme. » Alexandre pousse ainsi dans ses retranchements l'idée émise par Eugène Véron qui, en 1878 dans *L'Esthétique*, défend déjà ceux qui « ne cherche qu'à exprimer des idées, des sentiments, des émotions qui leurs soient propres³¹ ». Ce principe le conduit à dissocier le « tempérament » de l'artiste des différents -ismes en usage. L'idée même d'un « groupe primordial³² » ou « spécial³³ » de l'impressionnisme défendue

²⁸ Arsène Alexandre, « La Semaine artistique. Exposition A. Sisley. Impressionnisme hier et aujourd'hui. », *Paris*, 10 décembre 1892, p. 1-2.

²⁹ Arsène Alexandre, « Chroniques d'aujourd'hui. Règlement ? Parfaitement ! », *Paris*, 16 octobre 1892, p. 2.

³⁰ Camille Mauclair compose un processus en quatre phases : « aimer, comprendre, comparer, classer » (« La mission de la critique nouvelle », *La Quinzaine*, 1^{er} septembre 1903, p. 23).

³¹ Eugène Véron, *L'Esthétique*, avec une préface de Jacqueline Lichtentstein, Paris, J. Vrin, 2007, p. VII-VIII.

³² Théodore Duret, *Les Peintres Impressionnistes – Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, 1878, rééd. dans *Critique d'avant-garde*, 1885, rééd. avec une préface de Denis Riout, Paris, ENSB-A, 1998, p. 59.

par Théodore Duret et Gustave Geffroy, devient une « monstruosité³⁴ ». Il s'emploie au contraire détricoter les mouvements, « déclasser » un à un les peintres pour rêver le milieu de l'art ainsi qu'une constellation de personnalités éparses.

Alexandre, toujours « ardent à défendre l'individualisme³⁵ » souligne Roger Marx, s'impose ainsi comme l'un des principaux représentants dans le monde des arts, le plus radical peut-être, d'une idéologie anarchiste qui déborde du champ politique. En porte-à-faux avec la majorité de la critique d'art, ce point de vue épouserait plutôt celui de la nouvelle génération d'artistes. Pierre Bonnard, dans sa réponse à l'enquête de Jacques Daurelle, déclare par exemple : « Je ne suis d'aucune école », de même que Louis Anquetin affirme : « Symbolisme et impressionnisme sont des blagues. Pas de théories, pas d'écoles. Il n'y a que des tempéraments³⁶ ».

Une anti-critique d'avant-garde.

Arsène Alexandre prend donc indirectement parti dans le débat qui oppose, après Théodore Duret, la jeunesse artistique à la « critique d'avant-garde ». Son refus des classifications stigmatise la spoliation par la critique de l'indépendance de l'artiste. Après l'impressionnisme, il souligne le décalage entre la réalité de la peinture nabi et l'étiquette « symboliste » à laquelle ils sont désormais rattachés, notamment sous la plume d'Albert Aurier. « Elle crée un lien bien artificiel et bien fragile, cette qualification de symboliste³⁷ » observe-t-il au soir de la première exposition « impressionniste et symboliste » du Barc de Boutteville. Au même moment, il encourage Maurice Denis, dont il acquiert *Avril (Les Anémones)*(fig. 3), à ne pas se laisser enfermer : « Mais vous, vous n'êtes pas un des “petits symbolistes”. Vous êtes bien en dehors des étiquettes, et vous êtes un vrai et charmant

³³ Gustave Geffroy, *La Vie Artistique. Troisième Série. Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, E. Dentu Editeur, 1894, p. 45.

³⁴ « Vouloir que deux artistes, forcément d'un tempérament différent, se guident par les mêmes principes, produisent une théorie commune, c'est une pure monstruosité. » (Arsène Alexandre, « Chroniques d'aujourd'hui. Des écoles pour rire », *Paris*, 11 mars 1891, p. 2).

³⁵ Roger Marx, préface à Arsène Alexandre, *Histoire de l'Art décoratif du XVIème siècle à nos jours*, Paris, Laurens, 1891 ; reprint dans Roger Marx, « Variété », *Paris*, 1^{er} décembre 1891, p. 2-3.

³⁶ Pierre Bonnard et Louis Anquetin, réponse à l'enquête de Jacques Daurelle, « Chez les jeunes peintres », *L'Echo de Paris*, 28 décembre 1891, p. 2.

³⁷ Arsène Alexandre, « L'art à Paris. Les artistes dits impressionnistes et symbolistes. », *Paris*, 1891, 22 décembre, p. 2.

artiste³⁸ » lui écrit-il. En public comme en privé, Alexandre engage donc l'artiste à s'émanciper de l'emprise intellectuelle du critique d'art.



Fig. 3 : Maurice Denis, *Avril (Les Anémones)*, 1891, huile sur toile, 65 x 78 cm, collection particulière, ancienne collection Arsène Alexandre.

Son entreprise passe, dans le sillage de Théophile Sylvestre et Jean Dolent, par la revalorisation de la figure intellectuelle de l'artiste. Le 12 décembre 1891, quelques mois après la publication du manifeste du symbolisme pictural³⁹ d'Aurier qui entérine le « néo-traditionnisme » de Denis, Arsène Alexandre juge bon de dévoiler les qualités d'écrivain de son ami : « Il y a aussi, dans Maurice Denis, un écrivain plein d'ironie et de suc, et certaines "notes d'art" publiés

dans *Art et Critique* sous le nom de Pierre Louis, prouvèrent un théoricien très ferme et un démolisseur sans haine⁴⁰ » écrit-il. De même, il salue en Jean-François Raffaëlli, non seulement « un des peintres les plus aigus, les plus vivants et les mieux doués de ce temps-ci, mais encore un écrivain de race et un penseur original⁴¹ ». Dès lors, Alexandre met régulièrement en scène la parole de l'artiste à l'appui, et parfois même en lieu et place de son discours. Il peut ainsi dire, à propos d'Eugène Boudin : « Il n'y aura qu'à l'écouter parler, et il parle très bien.⁴² »

Celui qui voudrait n'être qu'un médiateur, « l'interprète de la pensée de l'artiste vis-à-vis du public et le porteur des hommages informulés de ce public, vis-à-vis de l'artiste⁴³ », participe ainsi de l'inversion du rapport de force entre la plume et le pinceau. Son anti-critique d'avant-garde encourage activement le renversement de la logique de l'avant-garde au tournant du siècle, avant que Paul Signac ne publie en 1898 *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*. D'ailleurs, lorsqu'il décrit Georges Seurat « au seuil des ères nouvelles⁴⁴ », ce n'est déjà plus le critique, mais l'artiste qui est à l'avant-garde.

³⁸ L.A.S d'Arsène Alexandre à Maurice Denis, s. d. n. l., Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, « Le Prieuré », [n° MS 94].

³⁹ G.-Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *Mercure de France*, t. II, n°15, mars 1891.

⁴⁰ Arsène Alexandre, « Chroniques d'aujourd'hui. Nouveaux », *Paris*, 12 décembre 1891, p. 2.

⁴¹ Arsène Alexandre, « J. – F. Raffaëlli », *Paris*, 30 mai 1890, p. 1-2.

⁴² Arsène Alexandre, préface à Claude Cahen, *Eugène Boudin, sa vie et son œuvre*, Paris, H. Floury, 1900, p. 16.

⁴³ Arsène Alexandre, *Claude Monet*, Paris, Edition Bernheim-Jeune, 1920, p. 7.

⁴⁴ Arsène Alexandre, « Chroniques d'aujourd'hui. Un vaillant », *Paris*, 1^{er} avril 1891, p. 1-2.

L'individualisme comme système critique.

Son individualisme permet enfin, parce qu'il devient le critère exclusif d'évaluation, de comprendre et expliquer les appréciations variables d'Arsène Alexandre. Contre la notion de groupe, il érige la différence en principe absolu de ce nouveau système lorsqu'il déclare : « C'est en art surtout (et même seulement) qu'il importe d'être infidèle⁴⁵ » C'est donc l'originalité qui distingue l'« art » de la « peinture », dans la pensée d'Arsène Alexandre.

Nous comprenons son intérêt pour certaines figures de l'indépendance, Claude Monet ou Paul Gauguin auxquels il consacre deux monographies, et ses réticences devant les mouvements homogènes structurés autour des mêmes théories et d'une même esthétique : sa relation conflictuelle avec le néo-impressionnisme, qu'il soutient dans un premier temps avant de s'en détacher, dans une nouvelle virevolte. L'élection, avec Georges Seurat, d'un grand homme, induit la relégation de ses camarades au rang de suiveurs, si ce n'est d'imitateurs. Le critique reprend alors ses droits et nous assistons, devant une « peinture » qui ne serait pas de « l'art », au retour du discours évaluatif. Le 13 août 1888, s'il rappelle encore « le vrai tempérament d'artiste » de Seurat, Alexandre s'en prend à ceux qu'il nomme désormais ses « camarades peu scrupuleux⁴⁶ ». L'article sème le trouble au sein même de l'unité du groupe et Paul Signac, après s'être senti visé par la pique, s'en prend à Seurat : « Vous admettez que si Seurat n'avait pas été lâchement gémir dans le sein d'Arsène Alexandre, cet homme ignorerait les jalouses mesquineries de notre excellent camarade⁴⁷ », écrit-il à Pissarro. Le 28 février 1890, c'est au tour du peintre d'Eragny d'accuser l'intransigeance d'Arsène Alexandre. Il déplore chez lui « une certaine hésitation, une difficulté à se fixer, à se décider⁴⁸ ». Or, nous découvrons au même moment, l'emploi révélateur d'un même vocabulaire à l'encontre de Paul Baudry, le peintre des décorations de l'Opéra, chez qui il déplore également « une singulière inquiétude, une fâcheuse et perpétuelle hésitation.⁴⁹ »

⁴⁵ Arsène Alexandre, « Le Salon des Femmes peintres et sculpteur », *Paris*, 24 février 1888, p. 2.

⁴⁶ Arsène Alexandre, « Le Mouvement artistique. En vacances. De la science en matière d'art. Les néo-impressionnistes. L'école de la petite touche ou de la lentille. Seurat, apôtre du pointillisme. Avantages et inconvénients du lentillisme. », *Paris*, 13 août 1888, p. 1-2.

⁴⁷ L.A.S. de Paul Signac à Camille Pissarro, août 1888, cité dans John Rewald, *op. cit.*, 1948, p. 150.

⁴⁸ Arsène Alexandre, « Camille Pissarro », *Paris*, 28 février 1890, p. 2.

⁴⁹ Arsène Alexandre, « Le monument de Paul Baudry », *Paris*, 7 novembre 1889, p. 2.

C'est dire que le système critique d'Arsène Alexandre transcende le schéma moderne-ancien pour niveler toutes les œuvres sur les mêmes critères de l'individualité et de l'originalité. « Il n'y a pas d'art nouveau, il y a de l'art ou il n'y en a pas⁵⁰ » déclare Arsène Alexandre. Cette approche moins clivée et plus ouverte autorise des rapprochements inattendus, comme lorsqu'il découvre, en avril 1891, des correspondances entre les *Meules* de Claude Monet, et les *Portraits Intimes* d'Eugène Carrière exposées simultanément chez Boussod et Valadon et Durand-Ruel⁵¹. De même, cette vision transversale permet à Alexandre d'appliquer les théories du symbolisme idéiste et subjectiviste de Paul Adam, Remy de Gourmont ou Théodore de Wyzewa (qu'il fréquente chez Renoir) à sa stratégie originale de défense de la peinture impressionniste.

Mais cette méthode montre aussi ses limites. En négligeant toute perspective commune, Alexandre prend le risque de dénaturer la réalité de l'art : il sous-estime le mouvement d'ensemble de l'impressionnisme, de même qu'il ne mesure pas les apports respectifs de Seurat et Signac à la théorie néo-impressionniste. Une telle approche réclame de nombreux ajustements, comme lorsqu'en février 1892, Alexandre redécouvre l'œuvre de Pissarro pour faire « amende honorable⁵² ». La critique d'art d'Arsène Alexandre, toujours spontanée et transparente à l'opposé de la démarche méthodique de Félix Fénéon, repose donc sur l'alternance des points de vue et des discours.

⁵⁰ Arsène Alexandre, « L'Art nouveau », *Le Figaro*, 28 décembre 1895, p. 1.

⁵¹ Arsène Alexandre, « Les petits Salons. Exposition Eugène Carrière », *Paris*, 14 avril 1891, p. 2 / Arsène Alexandre, « L'art à Paris », I. Exposition Claude Monet. – II. Lithographie de l'Ecole des Beaux-Arts », *Paris*, 6 mai 1891, p. 2.

⁵² Arsène Alexandre, « Camille Pissarro », *Paris*, 3 février 1892, p. 2.

III) « A quoi bon ? » : une esthétique de l'impuissance.

Du doute à la figure de style.

Ce doute expose un principe, matriciel, qui structure la pensée et la phrase du critique d'art. Le constat d'impuissance devient producteur de discours. Nous mesurons ainsi une possible émancipation du verbe, justement scénarisée par Arsène Alexandre dans ses mémoires :

« On est, comme je l'ai dit en commençant, prisonnier des images, et bien souvent victime de leurs séductions et de leurs perfidies.

Il importe alors de cesser d'en être l'esclave, tout en continuant à les aimer⁵³ »

Cette libération nécessite l'établissement d'un rapport de réciprocité et d'estime mutuelle entre l'artiste et le critique, processus qui peut être lent, dans le cas de Claude Monet, ou rapide avec Renoir qui, le premier, accorde sa confiance à Arsène Alexandre. Le critique, désormais préfacier, se montre alors particulièrement loquace, incapable de retenir l'emballement enthousiaste de sa plume devant « toutes celles [les femmes dans l'œuvre de Renoir] [qu'il] avait aimées⁵⁴ ». Cependant, la « rhétorique de l'intraductibilité » ne disparaît pas avec l'expérience mais au contraire, se banalise dans l'écriture. La reconnaissance de l'indicibilité de la peinture évolue en une manière de dire la peinture, et demeure bientôt dans le texte comme une simple rhétorique, qui n'a plus d'autre sens que formel et esthétique.

Si nous revenons à sa toute première apparition dans l'écriture d'Arsène Alexandre, en juin 1888, déjà le constat de l'intraductibilité n'entrave pas la divulgation de certaines informations descriptives : « il n'y a pas de mots qui fassent voir au lecteur la profondeur de ces horizons, l'intensité de cette lumière, qui fassent sentir l'étonnante qualité de cette atmosphère⁵⁵ » écrit-il devant l'œuvre de Monet. Or cet antagonisme entre la forme et le fond ne fait que de s'accroître. Au terme de *Quarante années de vie artistique*, pour reprendre le titre qu'il donne à ses mémoires, Alexandre décrit ainsi un paysage d'hiver (fig. 4) d'Alfred Sisley :

⁵³ Arsène Alexandre, *op. cit.*, 1934, p. 124.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁵ Arsène Alexandre, « La Semaine artistique. Exposition de marines de Claude Monet », *Paris*, 25 juin 1888, p. 2.



Fig. 4 : Alfred Sisley, *La neige à Louvecienne*, 1878, huile sur toile, 61 x 50,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

« Ce que les mots ne peuvent faire imaginer, ce qu'ils sont même totalement impuissants à approcher dans quelque faible mesure que ce soit, c'est l'allégresse, la santé, la *vérité* de cette lumière et de cette couleur. Les mots de bleu pour constater les ombres dans la neige, de blanc pour dire naïvement la neige elle-même, de cuivre roux pour les massifs d'arbres, en présence même du spectacle sont insuffisants pour exprimer sinon la nature de ces tons, mais leur *qualité*, et encore moins ce qu'ils font, par nos yeux, nous entrer dans l'âme et demeurer dans notre souvenir.⁵⁶ »

A mesure que l'auteur avance dans la remise en cause de la valeur évocatrice des mots, il divulgue un nouvel aspect coloré du paysage et de l'œuvre qui pourrait ainsi, au terme de la description, être envisagée dans son ensemble. Avec

l'allongement de la phrase, nous assistons bien à la mise en place d'un véritable procédé stylistique comparable à la figure de style de la litote. La rhétorique du « A quoi bon » n'est plus qu'un effet oratoire, une coquetterie littéraire derrière laquelle Alexandre se dissimule pour livrer, en toute transparence, une transposition d'art. Il « met en texte » la peinture et produit une « belle phrase », il devient ce qu'il se défendait d'être, tout en restant le même. Ce paradoxe insoluble nous plonge au cœur de la personnalité littéraire d'Arsène Alexandre.

Les « belles impuissances » d'Arsène Alexandre et des peintres.

Cette rhétorique devient un outil, au service du critique, par lequel il véhicule l'image positive de lui-même qu'il entend partager avec le lecteur. Or, en mettant en scène sa propre impuissance, Alexandre dresse un autoportrait en « maudit » qui n'est pas sans rappeler la description récurrente qu'il donne des peintres impressionnistes.

A l'opposé de la désillusion de Zola, Alexandre valorise un portrait de l'artiste en Sisyphe, condamné à toujours répéter la même tâche. La peinture, comme l'écriture d'Arsène Alexandre, s'apparente à une quête permanente de l'impossible, une lutte répétée face à un

⁵⁶ Arsène Alexandre, *La collection Canonne. Une histoire en action de l'impressionnisme et de ses suites*, Paris, Edition Bernheim Jeune, 1930, p. 54.

« obstacle invisible⁵⁷ ». Les « belles impuissances » de Claude Monet ou le « grandiose monument d'impuissance⁵⁸ » de Paul Cézanne, « les recommencements attendrissants de scrupules », « les perpétuels retours sur lui-même⁵⁹ » et les « balbutiements éperdus⁶⁰ » de Renoir pourraient aussi bien être ceux de l'écrivain. Nous découvrons, de la plume au pinceau, les mêmes états d'âme : l'écrivain face à la peinture et le peintre face à la nature sont tous deux confrontés à la même « chimère ». Arsène Alexandre pourrait se décrire, à la manière de Maupassant : « Moi, chétif, impuissant, mais torturé comme Claude.⁶¹ »

Plus que de simples coïncidences, ces résurgences traduisent une critique d'art empathique ; le critique se projette en l'artiste, parfois jusqu'à la confusion, comme lorsque dans la préface de l'exposition Renoir en 1892, Alexandre fait débiter la vie artistique du peintre en 1859, l'année même de sa propre naissance. L'artiste devient véritablement, pour reprendre les mots de Jean Dolent, « un autre moi-même⁶² ». L'« A quoi bon » s'intègre donc bien dans la stratégie d'autolégitimation d'Arsène Alexandre. Cette posture opère le dépassement du simple statut de journaliste par la reconfiguration de soi en artiste et en écrivain.

Il rompt ainsi avec le naturalisme de son premier modèle, Zola qui, dans *Mes Haines*, déclare : « Je hais les gens nuls et impuissants⁶³ », pour épouser pleinement l'idéal wagnérien de l'artiste. S'il croit que les impressionnistes « cherchaient à effectuer en peinture ce que Wagner réalisait dans le monde des sons », une œuvre d'art totale qui n'aurait livré « qu'à peine le commencement de ses enchantements⁶⁴ », Alexandre érige en principe absolu la confession du compositeur en 1876 dans la préface de *Siegfried*, et qui est aussi une définition de l'art :

« L'Art est-il autre chose qu'un aveu de notre impuissance ?⁶⁵ »

⁵⁷ Alexandre décrit « Claude Monet, grognon dans son coin, prêt à foncer comme un petit taureau sur un obstacle invisible » (Arsène Alexandre, « Du romantisme au cubisme, du cubisme à... », *La Renaissance politique, littéraire, artistique*, 22 septembre 1923, p. 20).

⁵⁸ Arsène Alexandre, *Claude Monet*, Paris, Edition Bernheim-Jeune, 1920, p. 113.

⁵⁹ Arsène Alexandre, préface à *l'Exposition A. Renoir*, Paris, galerie Durand-Ruel, mai 1892, p. 31.

⁶⁰ Arsène Alexandre, *op. cit.*, 1930, p. 3.

⁶¹ Guy de Maupassant, « La vie d'un paysagiste », *Gil Blas*, 28 septembre 1886, p. 1.

⁶² Jean Dolent, *Amoureux d'art*, Paris, Lemerre, 1888, p. 2.

⁶³ Emile Zola, *Mes haines*, 1866 ; rééd. Jean-Pierre Leduc-Adine, *op. cit.*, 2008, p. 35.

⁶⁴ Arsène Alexandre, *op. cit.*, 1921, p. 10.

⁶⁵ Richard Wagner, *Lettre et préface de Siegfried*, 1876 ; rééd. *Siegfried*, traduction française avec indication des leitmotifs par Jean d'Arièges, préface par Marcel Doizy, Paris, Aubier-Flammarion, 1971, p. 14.

Un autoportrait du critique-artiste en personnage tragique.

Qu'il parle de lui-même, ou évoque une vie d'artiste, Arsène Alexandre semble ainsi ne décrire qu'un seul et unique personnage. Or, il ne peut concevoir cette vie autrement que comme une fiction : « toute vie d'artiste doit être écrite comme un roman⁶⁶ » affirme-t-il, et cette fiction autrement que comme un drame lorsqu'il ajoute : « Que de drames affreux dans certaines destinées d'artistes estimés ou glorieux.⁶⁷ » C'est ainsi qu'Alexandre conçoit, dans ses mémoires, sa propre vocation ainsi qu'une tragédie :

« Je sentis qu'une aisance et une puissance de travail m'étaient venues tout en travaillant, une belle persévérance à me préparer. Je me mettais d'avance au-dessus de tout cela, et grâce à la tragédie de l'écriture, un livre en devait amener un autre, et celui-ci encore d'autres, et la vie pouvait passer avec eux. Ecrire est à la fois, et tour à tour un excitant et un opium, et le plus vrai des bonheurs⁶⁸ »

Comment dès lors, la rhétorique de l'« A quoi bon » s'inscrit-elle à l'origine de ce personnage tragique ? Le constat répété de l'impossibilité de la tâche qu'il s'est lui-même fixé s'apparente à la « rage d'impuissance » des personnages flaubertiens étudiés par Ioan Pop-Curseu⁶⁹. Le critique se figure sans cesse dans la position du poète décrit par Flaubert dans *Agonie* et qui, devant « le sublime de l'art », se compare au « muet qui veut parler et écume de rage⁷⁰ ». Cependant, l'« A quoi bon » se rapporte peut-être moins, dans l'esprit d'Alexandre, aux doutes et questionnements intérieurs du poète romantique qu'au dilemme auquel se trouve confronté le héros tragique. Son propre univers, celui de l'écriture d'art, paraît indubitablement voué à l'échec. L'objet de cette « rage », ce contre quoi le critique ne peut lutter, ce sont bien les œuvres, représentés comme infiniment supérieures au critique, et qui feraient planer sur lui la menace permanente d'une mort de l'écriture. Dans une lettre à Maurice Denis, Arsène Alexandre qui ne partage pas la foi chrétienne de son ami, s'épanche sur sa propre expérience spirituelle :

⁶⁶ Arsène Alexandre, *Jean François Raffaëlli, peintre, graveur et sculpteur*, Paris, H. Floury, 1909, p. 1.

⁶⁷ Arsène Alexandre, *op. cit.*, 1934, p. 36.

⁶⁸ Arsène Alexandre, *op. cit.*, 1934, p. 37.

⁶⁹ Ioan Pop-Curseu, « La rage d'impuissance et l'esthétique romantique de Flaubert », Centre Flaubert, Université de Rouen, 2009, II, http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/pop_curseu_rage.php.

⁷⁰ Gustave Flaubert, *Agonies*, dans *Oeuvres Complètes*, préface de Jean Bruneau, présentation et notes par Bernard Masson, Paris, Seuil, 1964, vol. 1, p. 158.

« Nous ne sommes point séparés sur le chapitre religieux proprement dit. Ce qui fait une différence, très en votre faveur, je le reconnais, c'est que vous avez une foi dans les nuages, une église fermement bâtie, et où vous pratiquez à des heures régulières et pendant de longs moments. Je n'entrevois ma foi que par éclairs : mon église ne m'attend pas, elle vient me trouver toujours à l'improviste, et sous mille aspects différents.⁷¹ »

Ces milles aspects différents équivaudraient aux œuvres qu'il rencontre au fil de ses promenades artistiques, « la croyance en l'image est un trésor à ne pas gaspiller⁷² » ajoute-t-il, et qui provoque chez lui, simultanément, le sentiment du divin et la « rage d'impuissance ». C'est ici que se noue l'intrigue de sa propre « tragédie d'écrire ». Le critique et les artistes sont les principaux protagonistes de ce drame inventé, dans lequel les mots sont impuissants face aux œuvres de créateurs élevés au rang « demi-dieux⁷³ ». Par l'écriture, Arsène Alexandre joue ainsi habilement des registres pathétiques et héroïques, pour renaître en acteur de tragédie.



Fig. 5 : Alphonse Legros, *Portrait d'Arsène Alexandre*, 1896, pointe sèche, 36,4x25,2, Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute, Museum collection.

Cette impasse féconde se révèle donc être un procédé stylistique fondateur de la figure littéraire, apparue à la fin des années 1880, qu'Arsène Alexandre a développée sur ce paradoxe, et enfin révélée dans l'expression de sa « tragédie d'écrire ». Les multiples déclinaisons du « A quoi bon » : dépit admiratif, invitation au lecteur, jugement d'art paradoxal, déférence à l'égard de l'artiste, anti-critique d'avant-garde, déni individualiste de la critique d'art classificatrice ou autoreprésentation baudelairienne en artiste, voire même en personnage tragique, nous auront ainsi permis d'aborder les multiples aspects de la critique d'art d'Arsène Alexandre dans sa relation aux artistes, à ses homologues et au public, d'une manière bien plus précise

que si nous nous étions attardés sur les questions inopérantes d'appartenance littéraire ou artistique.

⁷¹ L.A.S. d'Arsène Alexandre à Maurice Denis, 16 mai 1916, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, « Le prieuré », [n° MS 80 1 -2].

⁷² Arsène Alexandre, *op. cit.*, 1934, p. 1.

⁷³ *Ibid.*, p. 33.

Au terme de ce processus, nous découvrons un premier portrait contrasté du critique-écrivain, une dualité que résumant ces deux portraits, le premier gravé à Londres en 1896 par Alphonse Legros (fig. 5), le second dessiné par Jean-François Raffaëlli sur la page de garde de l'ouvrage qu'Alexandre lui consacre en 1911 (fig. 6). Nous avons d'un côté le journaliste à la réputation de « critique terrible⁷⁴ » qui, dans l'enthousiasme ou la colère, change maintes fois d'avis, de l'autre l'écrivain d'art admiré par Raffaëlli et qui, dans une posture nettement plus réflexive, se demande parfois :

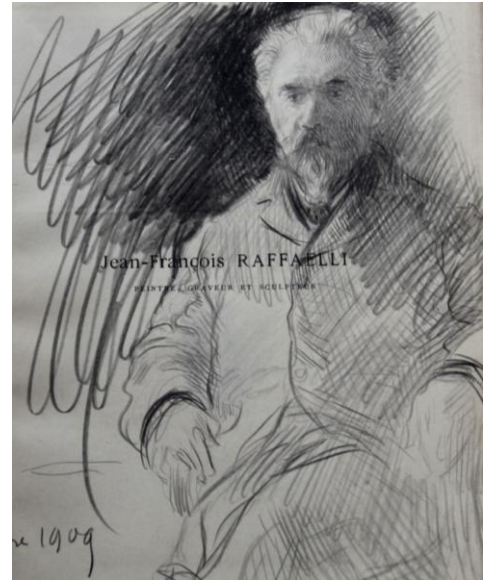


Fig. 6 : Jean-François Raffaëlli, *Portrait d'Arsène Alexandre*, 21 décembre 1909, crayon sur papier, Paris, Fondation Custodia, Institut néerlandais.

« A quoi bon parler peinture quand on a de l'art devant soi ? »

Pour citer cet article

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

⁷⁴ « Vous avez la réputation d'un critique terrible » (L.A.S. d'Alphonse Legros à Arsène Alexandre, 10 juillet 1896, Paris, fonds Arsène Alexandre, Bibliothèque centrale des musées nationaux, [Ms 520, L.A. 48080, ff. 352-353]).