

Charlotte Ribeyrol
Université Paris XII-Val de Marne



Synergies Royaume-Uni et Irlande n° 2 - 2009
pp. 93-104

Résumé : À la lecture du catalogue d'Isidore Spielmann, les choix esthétiques du British Committee chargé de l'élaboration de la Fine Arts Section de l'Exposition franco-britannique de 1908, surprennent par leur parti pris de non-modernité. Les peintures académiques, mythologiques ou de paysages classiques prédominent largement tant dans la partie anglaise que dans la section consacrée à la France. Pour le British Committee, l'objectif est clairement posé : il s'agit de redorer le blason de l'art anglais qui, au cours des grandes expositions qui ont jalonné le XIX^e siècle depuis la Great Exhibition de 1851, a toujours souffert de la comparaison avec l'art français, grand favori du public. Ce décalage patent avec les expérimentations abstraites et modernistes de la période peut s'expliquer par la volonté des représentants de l'art anglais d'en imposer avec une histoire fameuse - de William Hogarth à Edward Poynter - sans s'attarder sur des productions plus subversives et plus contestées. De fait, l'exposition même des œuvres adopte la muséographie classique de la Royal Academy. Des peintres autrefois jugés indécents, sulfureux, tels qu'Edward Burne-Jones ou Dante Gabriel Rossetti font l'objet d'une reconnaissance mais aussi d'une relecture académique tardive ou posthume. Cet article tentera d'interroger d'une part la tentative d'« académisation » des avant-gardes de la fin du XIX^e siècle et d'autre part le rapport souvent paradoxal des nouveaux courants artistiques du début du XX^e siècle avec la tradition picturale « classique ».

Mots-clés : avant-garde, arrière-garde, Préraphaélites, l'Art pour l'Art, classicisme, modernité, synthèse des arts

Summary: Leafing through Isidore Spielmann's catalogue of the Franco-British Exhibition of 1908, the modern reader is struck by the conventional aesthetic position adopted by the British Committee in charge of the Fine Arts Section. Mythological and academic landscape paintings do indeed predominate both in the British and French sections. The aim of the British Committee was to put forward British painting which - since the Great Exhibition of 1851 - had suffered in comparison with French Art which was more popular with the public. This discrepancy between the paintings shown at the Exhibition and the abstract experiments of the early 20th century on both sides of the Channel may be explained by the strong desire - on the part of the British Committee - to highlight the glorious history of British art, from William Hogarth to Edward Poynter, without including any controversial or subversive painting. Some painters who had formerly

been considered as indecent or shocking, such as Edward Burne-Jones, or Dante Gabriel Rossetti, were even deliberately reread as traditional and academic. This paper will focus on the one hand on the attempt to transform the avant-garde of the late 19th century into more respectable academic art, and on the other hand on the paradoxical relationship between the artistic avant-garde and the classical tradition.

Keywords : *avant-garde, rear-guard, Preraphaelites, l'Art pour l'Art, classicism, modernity, synthesis of the arts*

En 1908 les avant-gardes artistiques semblent en rupture totale avec ce qui est montré de l'art tant anglais que français à l'Exposition franco-britannique, bien que la lecture du catalogue d'Isidore et Marion H. Spielmann, *Souvenir of the Fine Arts Section* (1908), suggère plutôt un retard qu'un décalage que conforte la définition ambivalente d'une arrière-garde jugée tantôt réactionnaire, tantôt retardataire, pour reprendre la distinction opérée par William Marx (2004 : 9). Autrement dit, ce qui apparaît à un instant donné comme « arrière-gardiste » relevait de l'avant-garde quelques années plus tôt, l'ironie étant que des peintres de la période précédente présentés à l'Exposition - comme Edward Burne-Jones ou Dante Gabriel Rossetti - avaient été en leur temps de farouches opposants au principe même de ces expositions internationales, perçues comme autant de vitrines de l'*establishment*, perspective diachronique que n'ignore nullement Spielmann qui affirme par exemple au sujet du *New English Art Club*, une des premières institutions artistiques à exposer des Impressionnistes : « If we take only the original members, we find among the erstwhile young rebels who have become the staunchest supporters of the Royal Academy » (Spielmann, 1908 : 36).

Il s'agira donc ici d'explorer ces courants dits d'avant-garde et devenus d'arrière-garde autour de 1908, en retraçant l'histoire de leurs relations souvent ambiguës avec les grandes expositions de la seconde moitié du XIX^e siècle, afin de tenter de comprendre la signification de ce genre d'événement dans le contexte artistique extrêmement changeant de l'époque, complexité qu'illustre la nécessité du pluriel pour décrire les éclatements successifs des avant-gardes et des arrière-gardes en divers courants artistiques qui tantôt s'opposent, tantôt se recourent.

De l'avant-garde et des grandes expositions

La notion même d'avant-garde artistique est contemporaine de l'avènement des grandes expositions et ces deux phénomènes sont loin d'être étrangers l'un à l'autre, bien que les courants les plus institutionnalisés semblent y tenir une place prépondérante. Rapprocher la naissance des avant-gardes artistiques dans la seconde moitié du XIX^e siècle en France comme en Grande-Bretagne et l'avènement des premières grandes expositions internationales et/ou universelles peut apparaître paradoxal à bien des égards. Tout d'abord parce que la peinture n'est même pas représentée lors de la *Great Exhibition* qui s'ouvre au Crystal Palace en 1851 et qui marque le début de ce cycle d'expositions¹. Il s'agit avant tout d'une exposition industrielle (« the Great Exhibition of the Works of Industry

of all Nations ») où figurent la sculpture et les arts décoratifs à titre d'illustration d'un certain savoir-faire sur la matière, non pas à proprement parler industriel, mais d'ordre essentiellement artisanal. Le but est - entre autres - de confronter la production artisanale britannique avec celle, bien plus réputée, de la France. La perspective adoptée est donc doublement utilitariste et patriotique : à terme il s'agit de produire mieux et de concurrencer la France sur le terrain de la confection de biens manufacturés, de *commodities* qui font partie intégrante de la culture nouvellement consumériste de l'époque. Le succès commercial et populaire de l'événement - l'exposition attire plus de six millions de visiteurs (Auerbach, 1999 : 1) - conforte certains poètes et peintres contemporains dans leur rejet élitiste de la *Great Exhibition* rebaptisée par Oscar Wilde en 1891 « the Great Exhibition of International Vulgarity » ([1891] 1997 : 1060). L'exposition contredit en effet tous les partis-pris esthétiques des apôtres de la religion de l'art, en lutte contre l'utilitarisme bourgeois, le mercantilisme et la notion de progrès (industriel ou autre). William Michael Rossetti, frère du peintre préraphaélite puis esthète Dante Gabriel Rossetti, insiste sur cette collusion entre art et industrie dans un essai qui dresse le bilan des trois premières grandes expositions, celle de 1851, de 1855 et de 1862 : « It would be a nice question for an artistic theorist to decide where the industrial art of the International Exhibition ends and its fine art begins » (Rossetti, 1867 : 127).

La naissance du terme d'avant-garde dans son acception esthétique est presque contemporaine de cette période. On le rencontre pour la première fois en 1825 sous la plume d'un saint-simonien, Olinde Rodriguez, qui affirme que les artistes doivent être à l'avant-garde du politique. Le terme conserve ici son sens militaire originel ; il sera repris par le fouriériste Gabriel Désiré Laverdant en 1845 avec un inflexionnement plus nettement esthétique : « pour savoir si l'art remplit dignement son rôle d'initiateur, si l'artiste est bien d'avant-garde, il est nécessaire de savoir où va l'humanité, quelle est la destinée de l'espèce » (Leduc-Adine, 1988 : 8). Saint-simoniens et fouriéristes considèrent alors que l'artiste se doit d'être un prophète - un rôle que certains futurs Esthètes accepteront d'ailleurs d'endosser de Leconte de Lisle en France à Algernon Charles Swinburne en Angleterre². L'avant-garde se situe ainsi du côté de l'engagement politique, de la réforme sociale. Ces mêmes saint-simoniens accueillent chaleureusement les premières grandes expositions industrielles, d'abord nationales, qui font leur apparition en France dès les lendemains de la Révolution Française, puis internationales, ainsi que l'a souligné Walter Benjamin dans son essai intitulé « Paris, capitale du XIX^e siècle » : les saint-simoniens qui « projettent l'industrialisation de la planète, s'emparent de l'idée des expositions universelles » ([1939] 1991 : 296). C'est sans doute cette littérature engagée que dénonce Charles Baudelaire lorsqu'il réclame ce qu'il appelle les « littérateurs d'avant-garde³ » dans « Mon cœur mis à nu » (publication posthume en 1887) (1975 : vol.1, 691). Les déceptions politiques liées à l'échec de la révolution de 1848, incitent certains auteurs et artistes engagés à se retirer dans la tour d'ivoire de l'Art pour l'Art. Baudelaire se fait l'écho de ce désengagement arrière-gardiste avant l'heure. Et pourtant le poète français est considéré par tous les théoriciens des avant-gardes comme le premier apôtre d'une modernité définie en ces termes dans l'essai « Le Peintre de la vie moderne » : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » (Baudelaire, [1863]

1975 : vol.2, 695). Swinburne, poète anglais et éminemment francophile, se fait le passeur des idées de Baudelaire en Angleterre. Il est le premier en Europe à publier un article élogieux sur la modernité des *Fleurs du Mal* attaquées de toutes parts pour leur prétendue obscénité. L'article est très bien accueilli dans les milieux préraphaélites déjà en rupture avec l'*establishment* académique et au sujet desquels Spielmann affirme : « That platform was their protest as artists and poets against the general flabbiness widely prevailing in the art-practice and the art-principles of the time. [...] [Their paintings] were all epoch-making works, well worthy of raising the storm of denunciation which greeted them, and which needed a considerable interval to turn into the rapturous approval and applause that has since become their portion » (1908 : 26-27). Spielmann souligne l'esprit rebelle ainsi que l'incompréhension du public face aux tableaux préraphaélites qui contredisent tous les principes édictés par le premier président de la Royal Academy, rebaptisé « Slossua » Reynolds. Ces jeunes peintres suivent au contraire les préceptes du penseur victorien John Ruskin, défenseur de Joseph Mallord William Turner et de la peinture britannique *moderne* (les cinq volumes de *Modern Painters* furent publiés entre 1843 et 1860). L'exposition de Londres de 1862 rend hommage - certes avec un peu de retard⁴ comme le soulignera l'auteur du rapport général de l'exposition de 1908 - à ces Préraphaélites dont le mouvement est pourtant déjà en train de se scinder et d'évoluer vers l'Art pour l'Art sous l'impulsion française de Théophile Gautier également importé par Swinburne. Cette influence française est d'emblée perçue comme une pose subversive, en rupture avec un académisme policé. Alfred Tennyson, poète Lauréat et chantre des grandes expositions, dénonce dans un poème adressé à la reine Victoria le fiel français que distillent les poètes et peintres anglais de l'Art pour l'Art (« art for art's sake ») : « poisonous honey stolen from France » (Tennyson, [1856-1885] 1987 : vol.3, 563). Pourtant, le choix des peintures à l'exposition de 1862 est plutôt osé et laisse la part belle aux sulfureux nus français tels ceux d'Ingres. Swinburne consacre à cette exposition un essai où il imagine un philistin franco-britannique, qu'il baptise « Mr Prudhomme », profondément choqué à la vue de *La Source* d'Ingres, nu provocant auquel Swinburne avait par ailleurs comparé certains poèmes décriés de Baudelaire (Swinburne, [1861] 1925-27 : 422). On notera ici que c'est moins l'exposition qui est mise en cause que le public qu'elle attire et le regard pudibond que celui-ci pose sur l'art.

En 1862 la peinture a donc désormais sa place aux grandes expositions, une place toutefois difficile à définir, voire à justifier. On peut en effet s'interroger sur la logique de cette inclusion alors qu'il n'y a, dans le domaine pictural, *a priori* aucun progrès à illustrer. Il pourrait être question seulement d'actualité de la peinture. Mais, là encore, les œuvres montrées aux expositions ne sont pas uniquement celles d'artistes contemporains : au contraire on y trouve fréquemment celles d'artistes du passé, appartenant à une glorieuse histoire ou tradition picturale. Lors de l'exposition de 1900, le comité d'organisation de la section des Beaux-arts systématise cette opposition en proposant une bipartition tranchée entre exposition moderne et rétrospective, séparation reprise par les Britanniques en 1908 également. Le risque est donc que les mêmes tableaux réapparaissent à chaque manifestation : en 1908, on retrouve donc William Hogarth, John Constable et Joseph Mallord William Turner qui permettent une fois encore à la Grande Bretagne d'asseoir une certaine légitimité picturale face au poids de

la tradition artistique française et ce, alors même que la France choisit cette année-là de présenter majoritairement les œuvres d'artistes vivants. Les grandes expositions hésitent donc entre le musée et la galerie d'art contemporain. La muséographie même en témoigne : si côté anglais on muséifie clairement toutes les œuvres, y compris celles d'artistes vivants, en les exposant à l'ancienne, par juxtaposition serrée cadre contre cadre, côté français on innove comme le souligne Spielmann : « [the French] proceeded on the decorative system. [...] [The paintings] formed part, as it were, of the decoration of the rooms » (1908: 11). Les tableaux de la section britannique se retrouvent donc au *musée* (le terme est employé dans le rapport général) selon une logique bien différente de celle qui préside aux autres sections, puisque les Beaux-arts sont exclus de fait de la compétition, comme c'est encore le cas en 1908. Mais on y présente également les œuvres d'artistes en activité dont le but est aussi de se faire un nom sur le marché de l'art. C'est cet écueil que souligne la partie du rapport général concernant les expositions précédentes, comme celles de 1873 et de 1874 : « le renouvellement trop fréquent avait fait perdre aux Expositions le caractère de concours pour prendre celui d'étalage de vente, où l'on envoie, non pas les œuvres les meilleures du point de vue des intéressés de l'art, mais celles qui paraissent les plus susceptibles d'être achetées par des amateurs » (Guyot et Sandoz, 1909 : vol.1, 372). Ce constat souligne bien l'ambiguïté de la vocation de ces grandes expositions dans le domaine artistique : on laisse à la peinture une place de choix, on la sacralise en l'associant à la grandeur de la nation comme dans un musée, tout en la ravalant indirectement au rang des autres marchandises ou *commodities* exposées dans les autres sections plus industrielles.

De l'arrière-garde à l'avant-garde

Du fait de ce statut particulier de la peinture dans le cadre des grandes expositions internationales ou universelles qui jalonnent la seconde moitié du XIX^e siècle, l'opposition avant-garde et arrière-garde semble moins évidente puisque ces événements ont pour but (dans le domaine artistique) à la fois de célébrer un héritage artistique officiel (l'arrière-garde, donc) tout en mettant en valeur la production esthétique contemporaine (ici l'avant-garde, là où se jouent les nouveaux enjeux artistiques). En 1908 cependant, entre ces avant-gardes et ces arrière-gardes, le décalage semble patent : on trouve dans la « Fine Arts Section » énormément de tableaux figuratifs, mythologiques et académiques dont ceux de Lawrence Alma-Tadema par exemple, chantre de la scène de genre victorienne qu'exècre un Moderniste comme Ezra Pound. Côté français, parmi la liste des artistes présents à l'exposition, aux côtés d'Edouard Manet, de Pierre Puvis de Chavannes et de Claude Monet se trouvent mentionnés dans le rapport de nombreux peintres secondaires célébrés à l'instar des plus grands : « Rafael Collin et son gracieux paganisme [...] Roybet et ses lansquenets rembrandtesques ; Rochegrosse (La Cour de Justinien) [...] Detaille et les *Victimes du Devoir*, Dinet et ses Kabyles, Béraud, Besnard, Dagnan-Bouveret (*Les Conscrits, In Excelsis*), Gervex et ses *Communiantes*, Flameng, Jean-Paul Laurens et ses évocations médiévales... » Et le rapport de conclure « par ce rapide coup d'œil, on peut juger et de l'importance de ce vaste Musée et de l'inestimable valeur de sa composition » (Guyot et Sandoz, 1909 : vol.2, 120). Cependant l'œil aiguisé des Spielmann décèle des tableaux bien plus marquants.

Marion H. Spielmann, le frère d'Isidore, était proche des nouveaux courants artistiques. À la fin des années 1880, il entretient une correspondance soutenue avec le peintre James McNeill Whistler dont il a acheté *Study in Grey for the Portrait of F. R. Leyland* pour le sauver de la faillite en 1880, à la suite de son procès contre Ruskin. Le peintre devient son interlocuteur privilégié dès lors qu'il est élu président de la *Society of British Artists* en 1886. Mais les choix trop osés de Whistler qui veut exposer Monet et réformer le système d'accrochage et d'exposition des tableaux le contraignent à démissionner. Marion Spielmann suggère d'ailleurs à Whistler de présenter ses œuvres à l'exposition de 1900. Le nom du peintre est d'ailleurs mentionné à plusieurs reprises dans *Souvenir of the Fine Arts Section*.

Le travail d'Isidore Spielmann aux côtés d'Edward Poynter et de Walter Crane, tous deux membres du comité de sélection britannique, explique peut-être aussi certains choix et commentaires du catalogue. Les deux peintres appartenaient à la première avant-garde de l'Esthétisme. Crane vit la plupart de ses tableaux refusés à la Royal Academy et opta pour la *Grosvenor*, galerie dissidente qui acceptait d'exposer dès 1877 les nus et les tableaux subversifs d'Edward Burne-Jones ou d'Albert Moore ou les compositions musicales audacieuses de Whistler. La *New Gallery* prit le relais de la *Grosvenor Gallery* en 1888. Crane y expose également ses tableaux. Il est aussi membre du *Arts and Crafts Movement*, initié par William Morris, proche des Préraphaélites et des Esthètes, et dont les œuvres aux formes épurées inspireront tant les artistes de l'*Art Nouveau*, du *Jugendstil* que du groupe *Omega Workshops* de Roger Fry (fondé en 1913). Quant à Poynter, certes Président de la Royal Academy depuis 1896 et anobli depuis 1902, sa formation d'artiste fut à l'origine résolument internationale : à Rome, mais aussi à Paris, où il connut Whistler qui travaillait également sous la direction de Charles Gleyre, le maître de Monet, de Renoir et de Sisley. Ses tableaux, jusqu'à la maturité, témoignent d'une sensualité provocante - il fut l'un des premiers à défendre⁵ le nu d'après nature dans les écoles d'art anglaises (Poynter [1871] 1897 : 10), alors que l'Angleterre était dans ce domaine très en retard sur les écoles d'art françaises. En ce sens, les choix esthétiques de Crane et de Poynter sont loin d'être « arrière-gardistes » et rappellent, voire anticipent certaines préoccupations d'artistes résolument avant-gardistes qui pourtant ne semblent pas avoir leur place dans le cadre de ce genre d'événement. Le parcours de Poynter contredit d'emblée en effet l'association entre arrière-garde et nationalisme étriqué : le président du British Committee connaît bien l'art français et la sélection des œuvres des deux sections française et britannique est à l'image de sa propre formation, au point que certains artistes exposés auraient pu être revendiqués des deux côtés de la Manche : « There is no need to insist further on the cosmopolitanism of our school [...]. They have at least as much right to be included in our national list as has France to claim Sisley, Bonington, Wyld, and - as was at one time done - Ford Madox Brown » (Spielmann, 1908 : 37). À peine deux années après l'Exposition franco-britannique, Roger Fry célèbrera à son tour la vitalité artistique française et notamment celle des Postimpressionnistes, invitant les artistes britanniques à prolonger la collaboration avant-gardiste franco-britannique. Mais dès 1908 cette rivalité esthétique avec la France, qui fut une constante au cours des grandes expositions du XIX^e siècle, semble atténuée, voire niée.

Parmi les considérations communes qui rapprochent ou plutôt relient les arrière-gardes aux avant-gardes qui émergent autour de 1908 en France comme en Grande-Bretagne, s'imposent deux partis pris esthétiques : la synthèse des arts et l'inspiration classique.

La synthèse des arts, qui postule l'équivalence ainsi que la collaboration entre tous les arts à l'image de la synesthésie qui confond les sens, est célébrée dans de nombreux tableaux présentés à l'exposition, dont ceux d'Edward Burne-Jones et d'Albert Moore. Spielmann lui-même recourt à la synesthésie pour décrire le tableau de Burne-Jones intitulé *The Golden Stairs*, et initialement exposé à la *Grosvenor Gallery* : « here was a picture made for pure delight - there was no "subject", no recondite meaning, no symbolism, no mysticism, nothing but the carrying out with extraordinary perfection of a "pattern" he had imagined and rejoiced to realize, as it were, to the sound of the harp » (Spielmann, 1908 : 29). Cette musicalité est aussi à l'œuvre dans *The Bower Meadow* de Dante Gabriel Rossetti, également présenté à l'Exposition. Dès les années 1860 en effet, poètes et peintres Esthètes importent de France le concept de correspondance défini à l'origine par Baudelaire. La synesthésie et la synthèse des arts s'incarnent dans la *Gesamtkunstwerk* ou œuvre d'art totale de Richard Wagner, dont Baudelaire a décrit le délire sensoriel qu'elle provoque chez le spectateur/auditeur. Parmi tous les arts représentés, la musique occupe une place de choix : l'art, débarrassé de tout sujet, du narratif et de l'anecdote, tend vers l'abstraction musicale et l'épanouissement des sens pour reprendre le credo de Walter Pater, lui aussi lecteur de Baudelaire : « all art constantly aspires towards the condition of music » (Pater [1877] 1986 : 86). Or cette synthèse des arts inspire encore les avant-gardes du début du siècle. Dans son essai de 1912 sur les Postimpressionnistes français, Roger Fry emploie des images synesthétiques : « in fact, they aim not at illusion but at reality [...] the logical extreme of such a method would undoubtedly be the attempt to give up all resemblance to natural form, and to create a purely abstract language of form - a visual music » (Fry, 1957 : 239). Publié en 1910, mais commencé dès 1909, l'ouvrage de Vassily Kandinsky *Du spirituel dans l'art* est tout entier fondé sur la synesthésie. Le peintre avant-gardiste russe fut en effet marqué par une représentation du *Lohengrin* de Wagner qui l'incita à s'interroger sur les rapports entre les sens et les arts :

Il ne faut pas mettre l'œil uniquement en liaison avec le goût, mais également avec tous les autres sens. Certaines couleurs peuvent avoir un aspect rugueux, épineux, d'autres, par contre, donnent une impression de lisse, de velouté, que l'on a envie de caresser (le bleu outremer foncé, le vert de chrome, le carmin). [...] Enfin, l'audition des couleurs est tellement précise qu'on ne trouverait certainement personne qui tente de rendre l'impression de jaune criard sur les basses d'un piano ou compare le carmin foncé à une voix de soprano. (Kandinsky, [1910] 1989 : 109-110)

Kandinsky prolonge ici la tradition synesthésique et mystique initiée par les Esthètes et reprise surtout par les Symbolistes. Où faut-il donc « classer » Kandinsky ? Dans un ouvrage récent, Marcella Lista décrypte l'œuvre des avant-gardes du début du XX^e siècle et celle de Kandinsky en particulier à l'aune de ce critère de la synthèse des arts (Lista, 2006 : 6). À l'inverse, Richard Sheppard,

dans un article intitulé « Kandinsky's Œuvre 1900-14 : The *Avant-Garde* as Rear-Guard » analyse l'œuvre d'avant-guerre du peintre comme illustrant un combat d'arrière-garde - « Having fought a rear-guard action » (Sheppard, 1990 : 6) - contre le matérialisme de son temps. Son œuvre, dans la lignée de l'œuvre d'art totale de Wagner, trahit une nostalgie qualifiée de réactionnaire d'un âge d'or d'avant la chute, âge d'or qu'évoque la série des tableaux de Murnau datant d'environ 1908.

L'inspiration classicisante des artistes du début du XX^e siècle autorise également certains rapprochements entre courants successifs. Le terme « classique » évoque d'emblée l'héritage académique, celui de l'Antiquité gréco-romaine, apparemment aux antipodes des préoccupations souvent plus abstraites des avant-gardes, toutes entières tournées vers l'avenir. Pour étonnante que soit cette inspiration classicisante, il n'en s'agit pas moins d'une passerelle, selon le sens attribué au terme « classique » dans le cadre du débat autour de la notion de modernité artistique qui traverse le XIX^e et le XX^e siècle. Ce débat fait justement la part belle au classicisme. La définition du Beau formulée par Baudelaire dès 1863 est en effet double, à l'image de son propre tiraillement entre le moderne et l'« antimoderne » (Compagnon, 2005 : 7) : le fugitif, le transitoire de la modernité s'allie à l'idéal éternel et immuable, et ces deux derniers adjectifs évoquent plus le lyrisme de l'historien de l'art allemand Johann Joachim Winckelmann sur la statuaire grecque que le programme des avant-gardes du début du XX^e siècle. Cependant, inspirations classique et moderne semblent fonctionner de pair. Lorsqu'un Esthète comme Albert Moore compose un tableau classique, sa perspective n'en est pas moins subversive - son classicisme est libre et non pas dicté par des conventions picturales académiques ainsi que le souligne Spielmann : « it is delicate and beautiful in colour, with the design finely thought out, freely conceived in, more or less, the neo-Classic style. It is singularly complete » (1909 : 30). Spielmann accole l'adverbe « freely » à l'adjectif « neo-Classic » - les deux ne sont plus incompatibles. De même, Roger Fry associe l'adjectif « Classic » à la production picturale des peintres postimpressionnistes dont il se fait le défenseur :

Finally, I should like to call attention to a distinguishing characteristic of the French artists seen here, namely, the markedly Classic spirit of their work. [...] I do not mean by Classic, dull, pedantic, traditional, reserved, or any of those similar things which the word is often made to imply. [...] I mean that they do not rely for their effect upon associated ideas, as I believe Romantic and Realistic artists invariably do [...] Classic art [...] records a positive and disinterestedly passionate state of mind. It communicates a new and otherwise unattainable experience. Its effect, therefore, is likely to increase with familiarity. Such a classic spirit is common to the best French work of all periods from the twelfth century onwards, and though no one could find direct reminiscences of a Nicolas Poussin here, his spirit seems to revive in the works of artists like Derain. It is because of this classic concentration of feeling (which by no means implies abandonment) that the French merit our serious attention. It is this that makes their art so difficult on a first approach but gives it its lasting hold on the imagination. (Fry, [1912] 1957 : 241-43)

Si Fry prend soin, dans ce passage, de redéfinir ce qu'il entend par « classique » en débarrassant le terme de toute association académique et passéiste, il n'en demeure pas moins qu'à ses yeux, le mot n'a aucune connotation arrière-gardiste, puisqu'il se permet un rapprochement entre André Derain et Nicolas Poussin. Il tisse ici des liens plus qu'il n'appelle à la rupture. L'opposition se joue moins entre moderne et classique qu'entre romantique et classique - des avant-gardistes comme Ezra Pound ou Thomas Stearns Eliot préférant l'impersonnalité classique à l'abandon et au sentimentalisme romantiques⁶. En intégrant ainsi les Postimpressionnistes à la grande tradition picturale française, Fry espère peut-être en faire des classiques, c'est-à-dire, si l'on retient l'acception positive du terme, des artistes qui passeront à la postérité, qui seront acceptés et aimés du grand public : « a lasting hold on the imagination ». C'est d'ailleurs moins la tradition que la culture qui fait problème dans le monde artistique ainsi que Fry l'expliquera par la suite dans un article intitulé « Culture and Snobbism » composé en 1925 où l'on retrouve la même image du lien, déclinée sur le mode végétal cette fois : « Culture, no doubt, tends to keep a tradition in existence, but just when the tradition thus carefully tended through some winter of neglect begins to show signs of life by putting out new shoots and blossoms, culture must needs do its best to destroy them » (Fry, [1925] 1926 : 56).

On pourrait citer d'autres exemples de ce classicisme ou traditionalisme d'avant-garde, comme dans l'œuvre d'Eliot ou de Pound. Ainsi l'Imagisme, qui apparaît à Londres autour de 1910 et dont les partisans se réclament du postimpressionnisme et du futurisme⁷ (Rainey, 1999 : 39), est un mouvement à la fois d'avant-garde et d'*anti*-avant-garde puisque ses membres se disent eux-mêmes « réactionnaires ». Leur classicisme est ambigu à l'image de leur mouvement, comme le souligne Eliot : « Classicism is in a sense reactionary, but it must be in a profounder sense revolutionary⁸ » (Gregory 1997 : 13). À travers le prisme classique, c'est donc bien sur les rapports complexes entre tradition et modernité que s'interrogent les avant-gardes du début du siècle. Le classicisme des Imagistes et plus tard de certains Modernistes est ainsi peut-être la clé de leur modernité, modernité qui réside moins dans la rupture que dans une nouvelle appréhension des modèles traditionnels, qu'ils soient poétiques ou picturaux.

Illustration également de ces tensions, de cette « face cachée⁹ » (Marx, 2004 : 6) d'une modernité picturale teintée d'inspiration classique, « The Renaissance of Venus » de Walter Crane également exposé en 1908 renoue avec l'art perdu d'Apelle, grand peintre de l'Antiquité grecque, tout en invitant à une « renaissance » de la Grèce antique à l'âge moderne. Crane rejoue ici les réinventions d'après l'antique de Titien et de Botticelli, tous deux auteurs également d'une Vénus Anadyomène d'après Apelle : il s'inscrit ainsi dans une généalogie picturale fantasmée qui n'en renouvelle pas moins le canon classique puisque Crane dévoie le modèle mythique de la déesse de la beauté au profit d'une Vénus prônant l'ambiguïté générique. « The Renaissance of Venus » est en effet un nu osé qui mêle et confond le masculin et le féminin. Faute de modèle femme, Crane s'inspira des formes d'un jeune modèle italien, Alessandro. Le peintre néo-classique Frederic Leighton en fut choqué au point de s'exclamer : « This is not Aphrodite, this is Alessandro... » (Smith, 1996 : 197). Le tableau, par ces choix esthétiques osés, prépare ainsi la révolution symboliste comme le

souligne Spielmann : « pure as sculpture and restrained in design and colour as any work of Puvis de Chavanne » (1908 : 38).

De Crane à Matisse ?

De ce tableau de Walter Crane au *Bonheur de Vivre* d'Henri Matisse, exposé deux ans avant l'ouverture de l'Exposition franco-britannique, il serait sans doute très hâtif de dire qu'il n'y a qu'un pas. Un an après *Luxe, Calme et Volupté*, hommage direct à « L'invitation au voyage » de Baudelaire, Matisse y décline l'œuvre des grands peintres classiques de Titien à Ingres (Matisse cite notamment *La Source*). La célébration de la modernité artistique se joue ici encore moins dans la rupture que dans le renouvellement des canons iconographiques classiques qui ne sont plus synonymes d'académisme. Ce tableau trahit de la part du peintre français une certaine nostalgie d'un âge d'or de la tradition picturale, synonyme d'un bonheur de vivre et de créer - une nostalgie secrète qui rapproche insensiblement avant-gardes et arrière-gardes et permet de réhabiliter ces dernières, selon la belle formule de Roland Barthes : « Être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort, être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore » ([1971] 2002 : vol.3, 1038).

À travers ce parcours du catalogue de Spielmann ainsi que de certains textes et tableaux d'avant-garde et/ou d'arrière-garde de l'époque, c'est ce souvenir, cette nostalgie des classiques et le désir d'en faire partie qui semble caractériser aussi bien les avant-gardes qu'une partie de la sélection des tableaux exposés à l'Exposition franco-britannique de 1908. Notre propos a consisté ici à révéler des ponts plutôt que des ruptures, au nom d'une certaine tradition picturale dont les avant-gardes et les arrière-gardes semblent vouloir faire partie en France comme en Grande-Bretagne, et à laquelle les grandes expositions cherchent, à leur manière, à rendre hommage.

Notes

¹ Les grandes expositions nationales existaient avant cette date : la première grande exposition industrielle française eut lieu aux lendemains de la Révolution Française, en 1798.

² Sur les saint-simoniens et l'Art pour l'Art, voir Cassagne ([1905] 1997 : 50) : « Il se fit une double adaptation aux moeurs bourgeoises et aux tendances démocratiques. Sous cette double influence le romantisme évolua, s'altéra, se scinda. Il y eut l'art bourgeois et l'art social, et entre les deux, à égale distance de l'un et de l'autre, l'Art pour l'Art. »

³ Il s'agit d'une métaphore « militaire » comme le rappelle Baudelaire ([1887] 1975 vol.1 : 691) : « ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité. »

⁴ « L'exposition de Kensington réunissait et peut-être révélait à beaucoup les "Préraphaélites". Il y avait pourtant déjà quelques années qu'ils faisaient parler d'eux. » (Guyot et Sandoz, 1909 : vol.1, 340)

⁵ Voir notamment la *Lecture III* de 1871 republiée en 1897 avec une préface de l'auteur qui atteste qu'il n'a nullement désavoué ses propos de jeunesse malgré son élection à la tête de la Royal Academy. Poynter y propose une longue description détaillée et élogieuse du système français : "I have dwelt at some length on this description of the French system of education, because I am anxious to adopt something of the same kind in this school. It is to my mind admirably logical; and whatever modification of detail I may be inclined to introduce, I shall impress but one lesson upon the students, that constant study from the life-model is the only means they have of arriving at a comprehension of the beauty in nature, and of avoiding its ugliness and deformity."

⁶ Voir sur ce point le manifeste de T.E. Hulme intitulé "Romanticism and Classicism" ([1912] 2003 : 68-83). Hulme y rejette le modèle romantique au profit du modèle classique. Il insiste également sur le rôle de la tradition : "Your opinion is almost entirely of the literary history that came just before you, and you are governed by that whatever you may think."

⁷ Rainey cite Pound en 1913: "The Imagistes admitted that they were contemporaries of the Post Impressionists and the Futurists. [...] They had not published a manifesto. They were not a revolutionary school."

⁸ T.S. Eliot commentant l'œuvre de Hulme en 1924 dans « Commentary ».

⁹ « l'arrière-garde peut apparaître légitimement comme la face cachée de la modernité, apte à ouvrir des perspectives nouvelles et faire surgir des reliefs inattendus. » (Marx, 2004 : 6)

Bibliographie

Auerbach, J.A. (1999) *The Great Exhibition of 1851, A Nation on Display*. New Haven: Yale University Press.

Barthes, R. [1971] (2002) « Cours et entretiens 1971 », in E. Marty (ed.) *Roland Barthes, Œuvres Complètes*. Paris : Seuil.

Baudelaire, C. [1887] (1975) « Le peintre de la vie moderne », in C. Pichois (ed.) *Charles Baudelaire, Œuvres Complètes* vol.2. Paris : Gallimard.

Baudelaire, C. [1863] (1975) « Mon cœur mis à nu », in C. Pichois (ed.) *Charles Baudelaire, Œuvres Complètes* vol.1. Paris : Gallimard.

Benjamin, W. [1939] (1991) « Paris, capitale du XIX^e siècle » in J-M. Monnayer (ed.) *Écrits français*. Paris : Gallimard.

Cassagne, A. [1905] (1997) *La théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Seyssel: Champ Villon.

Compagnon, A. (2005) *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard.

Fry, R. [1912] (1957) *Vision and Design*. London: Chatto & Windus.

Fry, R. [1925] (1926) *Transformations, Critical and Speculative Essays on Art*. London: Chatto & Windus.

Gregory, E. (1997) *H.D. and Hellenism, Classic Lines*. Cambridge: Cambridge University Press.

Guyot Y. et Sandoz G.R. (1909) *Exposition franco-britannique de Londres, 1908, Rapport général*. Paris : Comité français des expositions à l'étranger.

Hulme, T.E. [1912] (2003) « Romanticism and Classicism » in P. McGuinness (ed.) *Selected Writings of T.E. Hulme*. New York: Routledge.

Kandinsky, W. [1910] (1989) *Du spirituel dans l'art*. Paris : Denoël.

Leduc-Adine, J-P. (1988) « Réalisme et avant-garde au XIX^e siècle » in *Avant-garde et modernité*. Paris, Genève: Champion, Slatkine.

Lista, M. (2006) *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*. Paris : INHA.

- Marx, W. (2004) *Les arrière-gardes au XX^e siècle : l'autre face de la modernité esthétique*. Paris : PUF.
- Pater, W. [1877] (1986) « The School of Giorgione », in A. Phillips (ed.) *The Renaissance, Studies in Art and Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Poynter, E.J. [1871] (1897) *Lectures on Art*. London : Chapman and Hall.
- Rainey L. (1999) « The Cultural Economy of Modernism », in M. Levenson (ed.) *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press : 33-69.
- Rossetti, W.M. (1867) *Fine Art, Chiefly Contemporary*. Londres : Macmillan.
- Sheppard, R. (1990) « Kandinsky's Œuvre 1900-14 : The Avant-Garde as Rear-Guard », *Word & Image* vol.6 no.1 : 41-67.
- Smith, A. (1996) *The Victorian Nude: Sexuality, Morality and Art*. Manchester: Manchester University Press.
- Spielmann, I. (1908) *Souvenir of the Fine Arts Section*. London.
- Swinburne, A.C. [1861] (1925-27) « Charles Baudelaire » in E. Gosse et T.J. Wise (eds), *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne*. London: William Heinemann.
- Tennyson A. [1856-1885] (1987) « To the Queen », in C. Ricks (ed.) *The Poems of Tennyson*. Harlow: Longman.
- Wilde O. [1891] (1997) « The Soul of Man Under Socialism » in *Collected Works of Oscar Wilde*. Ware: Wordsworth Editions.