

## INTRODUCTION

### « UNE PART ESSENTIELLE DE NOUS-MÊMES » : CULTURE, TRADITION ET LA NATION FRANÇAISE

En février 2017, lors de la campagne présidentielle, le candidat Emmanuel Macron déclarait : « Il n'y a [...] pas une culture française, il y a une culture en France, elle est diverse, elle est multiple ». Accusé par ses opposants conservateurs d'entretenir une vision cosmopolite, d'être coupé de ses racines et indifférent à l'héritage culturel sans égal de la nation, Macron campe sur ses positions, ajoutant, quelques jours plus tard : « L'art français, je ne l'ai jamais vu », déclaration étayée par l'évocation des carrières de Picasso ou encore Chagall, qui démontrent que la France a toujours pratiqué un esprit d'ouverture. « Qu'est-ce qui a fait la littérature française, la peinture française, la musique française, la danse française ? La capacité de faire émerger des génies de notre pays mais, à chaque fois, d'agrèger des talents de l'étranger », martèle-t-il<sup>1</sup>. Il se défendit par la suite de verser dans le multiculturalisme, modèle récusé par l'ensemble de la classe politique française, mais il avait clairement touché un point sensible. L'ancien ministre Yves Jégo, du centre droit, l'accusa alors de donner « une vision destructrice de ce qui fait depuis toujours la spécificité de notre pays », tandis que François Fillon reprochait à son adversaire de ne pas comprendre que la culture française occupe une place centrale et qu'elle est l'expression ininterrompue « d'une part essentielle de nous-mêmes, à transmettre aux générations qui nous suivent »<sup>2</sup>.

Comme souvent en pareil cas, les journalistes jugèrent bon d'interroger un philosophe. Dans *Le Figaro*, Bérénice Levet, qui venait de publier un ouvrage attaquant le relativisme culturel pratiqué à gauche, retraça avec indignation une généalogie picturale s'étendant de l'expatrié Poussin à l'immigré Picasso, et comprenant des personnages aussi divers que Watteau, Ingres, Delacroix, Monet, Cézanne et Nicolas de Staël (un émigré russe

---

1. Discours prononcés à Lyon (4 février 2017) et à Londres (21 février 2017) ; cités dans l'article de Cédric Mathiot, « Macron et l'offense à la "culture française" : l'argument qui fédère LR et le FN », *Libération*, 14 mars 2017.

2. Yves Jégo, « Emmanuel Macron et le reniement de la culture française », *Le Figaro*, 6 février 2017 ; François Fillon, discours prononcé à Nîmes le 2 mars 2017 ; cité dans C. Mathiot, art. cit.

d'origine aristocratique). Abondant sans le vouloir dans le sens de Macron, B. Levet exaltait l'«esthétique classique» du «Grand siècle» et l'art des contemporains de Diderot pour démontrer «une unité et une continuité, une sorte de fil qu'on peut dévider depuis Fouquet jusqu'à Balthus [l'artiste franco-polonais né Balthasar Klossowski de Rola]». C'est cette tradition qui faisait la singularité d'un ensemble plus large, à savoir une culture nationale s'exprimant à travers différents arts, mais témoignant uniformément d'une mentalité collective particulière: «Cette peinture, son esthétique, fait écho à notre philosophie, notre littérature, nos jardins dits, précisément, "à la française": Descartes, Corneille, Racine, La Fontaine, Bossuet, Le Nôtre, forment une seule et même constellation», affirmait-elle<sup>3</sup>.

La querelle déclenchée par l'incursion macronienne dans la critique culturelle (incursion qui n'aurait certainement pas provoqué les mêmes remous dans une campagne anglo-saxonne) n'est plus aujourd'hui que le vague écho d'un long débat sur la nature de la culture française – sa singularité, ses affinités stylistiques, ses origines ethniques et sa généalogie – qui a soulevé les passions dans les années précédant la Grande Guerre et s'est poursuivi dans les années 1920 et 1930. Ce livre fait revivre, en l'analysant, le cadre discursif de ce débat à travers l'étude des groupes qui s'attachent plus particulièrement à imposer une vision du passé et de son héritage conforme à leurs objectifs politiques ou religieux respectifs. Il examine divers mouvements – le renouveau catholique, la royaliste Action française et le nationalisme républicain appelant à une «renaissance française» –, en s'intéressant au rôle joué par l'esthétique, qui véhicule des idéaux d'ordre sacré ou séculier tout en leur servant de métaphore. Il se penche également sur la manière dont les modèles sont utilisés pour évaluer l'art du passé et porter un jugement sur la production contemporaine, considérée comme le baromètre de la vitalité française.

À l'époque comme aujourd'hui, le discours culturel sert, du moins en partie, d'exutoire à des angoisses et des dissensions de plus grande ampleur. Aujourd'hui, Corneille et Chagall marquent la frontière symbolique des controverses sur le fédéralisme européen, la mondialisation, l'immigration, le multiculturalisme et la menace présumée de l'intégrisme islamique. Il y a un siècle, les enjeux, exposés dans un vaste éventail de journaux et de périodiques, trahissent la même incertitude face à la polarisation politique

3. Bérénice Levet, «Emmanuel Macron ne voit ni l'art, ni la culture, ni la France», *Le Figaro*, 6 février 2017; sur le plaidoyer en faveur de l'«enracinement», voir *idem*, *Le Crépuscule des idoles progressistes*, Paris, Stock, 2017.

et la montée des tensions internationales. De multiples griefs familiers aux historiens de la période ponctuent le discours culturel – notamment à droite – et mobilisent les commentaires critiques sur la littérature et l'art français, passés ou présents. Le revanchisme, davantage point de ralliement politique que véritable projet, l'opposition au républicanisme parlementaire, jugé faible et corrompu, à la démocratie, réputée encourager la médiocrité au détriment de la force et de la discipline, et au capitalisme industriel, source présumée d'un matérialisme délétère et de troubles sociaux, le disputent à la méfiance visant les minorités – juifs, protestants, étrangers – dont les poèmes, pièces de théâtre, romans, tableaux, mobiliers et arts décoratifs importés sont accusés de diluer l'héritage créatif national. On invoque aujourd'hui «l'exception culturelle française» pour justifier un discours et des mesures législatives visant à protéger la production nationale, considérée comme l'expression de mentalités et de traditions artistiques singulières (et source d'emplois). Au début du xx<sup>e</sup> siècle, on redoute pareillement que la France perde son statut de phare artistique des nations, et on s'efforce alors de limiter la présence étrangère dans les musées, les théâtres et les maisons d'édition de la capitale. Loin d'accueillir «les talents de l'étranger», pour reprendre la formule macronienne, la France se montre ambivalente, et le climat se dégrade encore dans l'entre-deux guerres, suscitant l'animosité ouverte envers les artistes immigrés, tel Chagall, représentant de ce que l'on appelle à l'époque l'«École de Paris», largement composée d'étrangers<sup>4</sup>.

Jugeant que Macron porte un point de vue économiste sur la France («Il envisage notre nation comme une start-up»), Bérénice Levet affirme que «l'identité nationale est une identité sensible, et pas seulement intellectuelle; c'est une sensibilité et les œuvres d'art en sont le vocabulaire». C'est dans le domaine de l'art, qu'il soit pictural, littéraire ou musical, que «le génie français s'éprouve, [...] c'est-à-dire l'esprit singulier, unique, d'une nation et sa grandeur». Évitant soigneusement le piège du déterminisme («le grand peintre n'est pas l'instrument par lequel le génie d'une nation s'exprimerait»), elle estime que l'œuvre d'art renforce le sentiment d'identité collective chez l'individu qui la contemple. Toutefois, malgré la gémulation rituelle de l'auteur devant les grands maîtres du xvii<sup>e</sup> siècle, la nature précise de cette identité – en tant qu'héritage et en tant que réalité – reste

4. Voir Éric Michaud, «Un certain antisémitisme mondain», *L'École de Paris: 1904-1929: la part de l'autre*, catalogue d'exposition, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris musées, 2000, p. 85-102.

malheureusement insaisissable. Si, dans une certaine mesure, l'individu est formé par un passé national qui s'exprime dans une culture commune permettant de comprendre les liens affectifs et intellectuels qui unissent les membres de la collectivité, comment définir cette culture, et à quel prix? Si Descartes, Poussin et Corneille incarnent la France et le caractère français, est-ce aussi le cas de Watteau, d'Ingres, de Monet et de Staël? Où se trouve précisément cet « esprit unique »? Et à qui doit-on confier la charge institutionnelle de présenter aux Français ces normes par le biais d'un appareil pédagogique qui ne concerne pas seulement la salle de classe et l'amphithéâtre universitaire, mais aussi le musée, la bibliothèque et la salle de concert? Ces questions sont d'autant plus pertinentes qu'il n'existe aujourd'hui aucun véritable consensus sur ce qui constitue l'identité collective de la nation, concept qui pourrait bien n'être qu'un mythe, susceptible d'être exploité par des groupes partisans soucieux d'imposer des normes autoritaires d'assimilation et d'exclusion.

La résurgence inattendue du nationalisme au cours des dernières décennies a été exacerbée en Europe par les conflits ethniques des Balkans, l'éclatement politique et culturel des nations de l'ancien bloc soviétique, la libéralisation économique et l'accroissement des inégalités qu'elle a provoqué, le sentiment que les décisions de Bruxelles érodent la souveraineté nationale, les difficultés imprévues entraînées par la monnaie unique, la réaction contre le trouble suscité par les mouvements de population au sein du continent et l'immigration venue d'au-delà de ses frontières, et les inquiétudes concernant la sécurité nationale dans un espace sans frontières. Devant la résurgence d'un nationalisme belligérant, identitaire et isolationniste, les chercheurs ont voulu analyser un phénomène largement resté dans l'ombre depuis la fin de la guerre. Sociologues et historiens ont étudié le rôle que joue la culture dans la construction du sentiment d'appartenance et d'attachement à la nation en tant que composante fondamentale de l'identité, et se sont intéressés à la fois aux usages et aux pratiques du quotidien, et au domaine de la création artistique<sup>5</sup>.

Du côté des historiens, l'émergence des idéologies nationalistes au début de la III<sup>e</sup> République est depuis longtemps un domaine privilégié de

5. Sur l'impact du quotidien, voir Michael Billig, *Banal Nationalism*, Londres, Sage, 1995, et Tim Edensor, *National Identity, Popular Culture, and Everyday Life*, Oxford, Berg, 2002. Parmi les très nombreux textes consacrés aux arts visuels, voir, entre autres, Anthony D. Smith, *The Nation Made Real: Art and National Identity in Western Europe 1600-1850*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

recherche qui a donné lieu à la publication de plusieurs grands ouvrages. On songe ici à Eugen Weber, qui a publié en 1962 une étude fondatrice sur l'Action française, et à Zeev Sternhell, qui a retracé les lignes d'influence intellectuelle entre certains idéologues tels que Maurice Barrès et les mouvements fascistes naissants (et dont les travaux ont été abondamment commentés)<sup>6</sup>. Les premières études publiées en France étaient souvent affaiblies par leur nature partisane<sup>7</sup>, notamment celles consacrées au royaliste Charles Maurras. Plus récemment, les recherches de Pierre Birnbaum, Michel Leymarie, Olivier Dard et Bertrand Joly ont mis en lumière toute la complexité des différents courants du nationalisme d'opposition avant 1914 et proposé un tableau plus nuancé de leur portée idéologique et de leur représentation numérique<sup>8</sup>. Dans le domaine de l'histoire de l'art, une avalanche de publications a suivi la parution, en 1989, du livre de Kenneth Silver, *Esprit de Corps*, qui analysait la réaction des artistes de l'avant-garde à la pression nationaliste exacerbée par la déclaration de Guerre en 1914, et par le fameux « retour à l'ordre » qui succéda à l'armistice, quatre ans plus tard<sup>9</sup>. Depuis lors, les études portant sur le croisement entre nationalisme et arts visuels se répartissent pour l'essentiel en deux catégories. Certains chercheurs (notamment James D. Herbert, Mark Antliff et David Cottington) se sont plus particulièrement intéressés à l'avant-garde fauviste et cubiste, et à l'influence du nationalisme sur les thèmes choisis, l'assise théorique des œuvres et leur réception critique<sup>10</sup>. À travers l'étude

6. Voir notamment Zeev Sternhell, *La Droite révolutionnaire 1885-1914 : les origines françaises du fascisme*, Paris, Seuil, 1984, et les commentaires sur l'ouvrage dans Serge Bernstein et Michel Winock (éd.), *Fascisme français?*, Paris, CNRS éditions, 2014.

7. C'est particulièrement le cas d'une grande partie des textes publiés dans les *Cahiers Charles Maurras* entre 1969 et 1988, et du livre du disciple de Maurras, Pierre Boutang, *Maurras, la destinée et l'œuvre*, Paris, Plon, 1984. Quant aux ouvrages de Victor Nguyen (*Aux origines de l'Action française. Intelligence et politique vers 1900*, Fayard, 1991) et de François Huguenin (*À l'école de l'Action française*, Lattès, 1998), quoique de grande qualité, ils témoignent eux aussi d'une indulgence certaine pour leurs sujets.

8. Parmi les nombreux textes publiés par ces auteurs, voir Pierre Birnbaum, « La France aux Français » : histoire des haines nationalistes, Paris, Seuil, 2006; Michel Leymarie, Olivier Dard et al. (éd.), *L'Action française : culture société, politique*, 4 vol., Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008-2012; Bertrand Joly, *Nationalistes et conservateurs en France : 1885-1902*, Paris, Les Indes savantes, 2008.

9. Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, trad. Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1991. Sur l'expression et son utilisation par les historiens de l'art, voir Annick Lantenois, « Analyse d'une formule : "retour à l'ordre" », *Vingtième siècle*, vol. 45, n° 1, 1995, p. 40-53.

10. Voir James D. Herbert, *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics*, New Haven et

de divers protagonistes, Mark Antliff a subtilement analysé les liens qui existent entre la philosophie bergsonienne, certaines formes de modernisme et le nationalisme d'avant-guerre, et proposé une étude fondatrice sur l'impact exercé par le théoricien Georges Sorel sur les artistes et les premiers adeptes du fascisme en France<sup>11</sup>. Tous ces ouvrages ont ouvert de nouvelles pistes d'investigation en mettant en lumière l'influence de la droite radicale sur les artistes de l'époque, tout en dressant un tableau nuancé des thèmes idéologiques et philosophiques qui s'expriment dans le discours nationaliste. La présente étude s'efforce de poursuivre l'analyse en s'inspirant de ces travaux.

D'autres historiens de l'art se sont penchés sur le nationalisme « civique » prôné par le gouvernement républicain par le biais des commandes publiques, des programmes monumentaux et décoratifs, de l'organisation des musées et des expositions internationales<sup>12</sup>. Richard Thomson, qui a étudié l'impact des controverses socio-politiques sur les arts visuels dans les années 1890, et Bertrand Tillier, qui a analysé en profondeur les dimensions idéologiques de la production visuelle avant 1914, ont développé *des thèmes abordés dans les importants travaux publiés en 1995 par Pierre Vaisse dans La Troisième République et les peintres*<sup>13</sup>. De même, depuis la parution de l'ouvrage de Michael Marlais, *Conservative Echoes in fin-de-siècle Parisian Art Criticism* (1992), qui mettait en évidence les sympathies idéologiques de certains commentateurs symbolistes, notamment Joséphin Péladan et Camille Mauclair, de nouvelles études ont permis d'évaluer avec

Londres, Yale University Press, 1992; David Cottington, *Cubism in the Shadow of War: The Avant-Garde and Politics in Paris, 1905-1914*, New Haven, Yale University Press, 1998. Voir l'excellent panorama dressé par Christopher Green à partir de ces travaux dans *Art in France 1900-1940*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000.

11 Mark Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, 1993; idem, *Le Fascisme d'avant-garde. La mobilisation du mythe, de l'art et de la culture en France, 1909-1939*, Dijon, Les presses du réel, 2019.

12. Voir, entre autres, les analyses de la figure de la République entamées par Maurice Agulhon dans *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979; *Quand Paris dansait avec Marianne, 1879-1889*, exposition Petit Palais, catalogue par Guénola Groud et Daniel Imbert, Paris, Petit Palais, 1989; Jennifer Shaw, *Dream States: Puvils de Chavannes and the Fantasy of France*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2002, et June Hargrove et Neil McWilliam (éd.), *Nationalism & French Visual Culture, 1870-1914*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2005.

13 Voir Richard Thomson, *La République troublée. Culture visuelle et débat social (1889-1900)*, Dijon, Les presses du réel, 2008, et Bertrand Tillier, *L'Artiste dans la cité 1871-1918*, Seysaud, Champ Vallon, 2019.

précision l'influence de l'esthétique idéaliste sur l'art et la théorie critique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. En parallèle, l'intérêt croissant des chercheurs pour l'historiographie de l'art a mis en lumière l'impact formateur du nationalisme sur les fondements conceptuels de la discipline et ses effets culturels, domaine dans lequel les travaux de Michela Passini ont apporté une contribution décisive<sup>15</sup>. Tous ces travaux ont mis en évidence la turbulence des courants idéologiques qui ont contribué à forger un climat artistique que l'on analysait jusque-là de manière essentiellement formelle, car jugé à l'abri des forces politiques.

Ce livre s'efforce d'emprunter une voie différente. Si certains artistes (notamment Émile Bernard et Maurice Denis) figurent en bonne place dans notre étude, celle-ci se concentre avant tout sur le vaste corpus de textes critiques publiés par divers commentateurs catholiques, royalistes et nationalistes dans les années précédant la Grande Guerre. L'analyse porte essentiellement sur la critique d'art publiée dans les périodiques et journaux conservateurs, auxquels s'ajoutent des études théoriques et critiques sur la littérature, ainsi que des études d'histoire de l'art à visée nationaliste. Les écrits sur l'art visuel, et sur la culture en général, font partie intégrante de l'élaboration par les groupes conservateurs de théories sur l'identité nationale, de leur approche de la singularité française bâtie au fil du temps, du jugement qu'ils portent sur la culture de l'époque, considérée comme le baromètre de la vitalité nationale, et des remèdes proposés pour régénérer la collectivité. Au lieu de considérer l'art visuel comme l'objet incident d'idéologies forgées pour l'essentiel dans d'autres contextes, ce livre s'attache à démontrer que la critique culturelle sert de catalyseur à une réflexion sur la tradition et l'identité et qu'elle est au cœur du projet politique des trois groupes étudiés ici. Mais les critiques s'efforcent aussi d'influer sur la production artistique contemporaine en fonction de critères fondés sur des valeurs héritées du passé, valeurs qui permettront d'enrayer ce que beaucoup à droite considèrent comme le déclin culturel de la nation. Ce livre porte donc le regard au-delà des groupes d'avant-garde plus ou moins canoniques privilégiés jusqu'ici par les chercheurs, et explore un terrain artistique le plus souvent négligé. Il s'agit de réévaluer

14 Michael Marlais, *Conservative Echoes in fin-de-siècle Parisian Art Criticism*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1992; voir Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion, 1999.

15 Michela Passini, *La Fabrique de l'art national: le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2012.

radicalement les enjeux culturels d'une période souvent considérée dans le cadre restreint d'un panthéon de novateurs modernistes. Tournant le dos à l'antithèse manichéenne entre une avant-garde héroïque et une académie désuète, je m'efforce de mettre en lumière l'extraordinaire diversité d'une production artistique rarement évoquée dans les études modernes, et qui s'expose dans les Salons officiels (celui de la Société des artistes français ou de la Société nationale des beaux-arts), ou ceux des organisations dissidentes (Salon des indépendants, Salon d'automne), ou encore dans les galeries des marchands d'art, qui se multiplient à l'époque<sup>16</sup>.

Je m'attache également à défaire certains présupposés nés de la manière dont les historiens ont jusqu'ici analysé le nationalisme imputé à la période. En tant qu'idéologie et point de ralliement politique, le nationalisme recouvre un large éventail de positions, aspect souvent minimisé par les historiens de l'art, qui tendent à considérer qu'il s'agit d'un phénomène monolithique et uniformément répandu, alors que cette idéologie montre de profondes fractures et que sa portée varie grandement selon les périodes, les régions et les classes sociales. Par ailleurs, certains termes et concepts ont perdu leur spécificité dans les études sur l'identité culturelle française autour de 1914. C'est notamment le cas du terme «classicisme», pilier des analyses révisionnistes de la période, qui recouvre des significations diverses et contradictoires souvent escamotées au profit de notions plus familières et plus restrictives qui font peu de cas de l'ambiguïté rhétorique et de l'ampleur du concept. Quant à la notion de «retour à l'ordre», si elle est une composante clé du repli culturel de l'après-guerre, elle sera abordée ici sous un angle différent. Ses prédicats ont été forgés dans un climat idéologique distinct de celui qui donne naissance au Bloc national de l'après-guerre. Il est issu de débats autour du symbolisme et de son héritage<sup>17</sup>, de la critique des institutions artistiques et éducatives de la République, et du pessimisme affiché par une cohorte d'intellectuels – de jeunes conservateurs pour la plupart – s'efforçant de réaffirmer la valeur de l'humanisme et sa capacité d'adaptation face à une nouvelle classe d'universitaires influents pour lesquels l'étude de l'art et de la littérature est une sous-catégorie des sciences sociales positivistes.

16. Cette complexité est parfaitement mise en lumière par Fae Brauer dans *Rivals and Conspirators: the Paris Salon and the Modern Art Centre*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

17. Pour une analyse exemplaire, par un historien littéraire de la période, voir Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960.

Cette étude fait appel à des termes situés à la croisée du discours politique et de l'option stylistique qui doivent être explicités. Comme le soulignent volontiers les historiens de l'art, il n'y a pas d'homologie facile entre opinions politiques individuelles ou collectives et préférences stylistiques. Toutefois, comme l'a souligné Patricia Leighton, durant la période considérée, l'art révèle souvent une «politique de la forme», selon laquelle la violation de normes stylistiques incite le plus souvent les critiques à taxer les artistes novateurs d'intention subversive; ainsi, certaines «œuvres d'avant-garde sont des actes de provocation délibérée visant le *statu quo* que cette culture cherche à préserver»<sup>18</sup>. Une grande partie de l'analyse qui suit se concentre sur la manière dont les individus et les groupes s'efforcent, dans un contexte historique spécifique, de définir des positions critiques à partir de certains prédicats idéologiques. Certains critiques, notamment Louis Dimier, invoquent ainsi l'individualisme, facteur de désagrégation sociale, pour justifier le rejet de formes artistiques qui ne correspondent pas à leurs yeux aux critères traditionnels du jugement esthétique; s'il n'existe aucun standard établi permettant d'évaluer une œuvre d'art, estiment-ils, la discipline qui garantit l'ordre social s'en trouve fragilisée. Ce type de conservatisme est donc à la fois d'ordre esthétique et politique, et, comme on le verra à propos de Dimier, il n'est pas hostile au changement; il souhaite simplement que celui-ci procède organiquement de la connaissance respectueuse des institutions et des formes culturelles héritées du passé<sup>19</sup>. La vision réactionnaire, quant à elle, refuse le compromis; c'est notamment celle qui s'exprime à travers les textes critiques et les œuvres de la maturité d'Émile Bernard. Elle tourne le dos au présent, s'efforçant de restaurer les valeurs et les pratiques d'un passé jugé supérieur au présent, mais avec lequel les liens ont été coupés. Le monarchisme maurrassien, et le programme général qui en découle, est de nature réactionnaire et, selon Maurras lui-même, inspiré en premier lieu par des valeurs esthétiques censées réparer les dégâts causés par le romantisme postrévolutionnaire.

18 Patricia Leighton, *The Liberation of Painting. Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*, Chicago, Chicago University Press, 2013, p. 177.

19. Il convient de distinguer entre les groupes essentiellement extra-parlementaires (et souvent ouvertement antiparlementaires) qui seront étudiés plus loin, et les républicains conservateurs, qui se rangent notamment derrière l'Action libérale de Jacques Piou ou l'Alliance républicaine démocratique de Raymond Poincaré. Sur les différences entre conservateurs parlementaires et nationalistes extra-parlementaires, voir B. Joly, *Nationalistes et conservateurs en France*, op. cit.



En 2005, un troisième terme est venu s'ajouter à l'équation avec la publication de l'ouvrage d'Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, ambitieuse étude d'un phénomène qui ne se situe pas aux antipodes de la modernité, mais au cœur même de celle-ci, affirme l'auteur. Les antimodernes, dit-il, sont « les vrais modernes, non dupes du moderne, déniés ». Ambivalents mais engagés, critiques mais suffisamment attentifs pour jauger l'humeur de leur temps, ils sont « les modernes en délicatesse avec les Temps modernes, le modernisme ou la modernité, ou les modernes qui le furent à contrecœur, modernes déchirés ou encore modernes intempestifs »<sup>20</sup>. Dressant la liste des idées fondamentales qui les rassemblent – rejet de la philosophie des Lumières et de la Révolution, pessimisme, sentiment d'un péché originel – Compagnon cite une large panoplie d'écrivains des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, de Chateaubriand à Roland Barthes, en passant par Baudelaire, Bergson, Péguy et Proust. Dans une « postface » ultérieure, il exclut de la liste les conservateurs, les réactionnaires, les traditionalistes, les académiques, les néoclassiques (il n'a d'ailleurs pas grand-chose à dire des nationalistes), et affirme ailleurs que Maurras est « la contre épreuve ou l'anti type de l'anti-moderne<sup>21</sup> ». Ce portrait de l'antimoderne, qui n'a pas séduit une majorité de chercheurs anglo-saxons, est passé quasi inaperçu chez les historiens de l'art, apparemment plus réceptifs à la notion d'« arrière-garde<sup>22</sup> », plus neutre du point de vue méthodologique. Le modèle proposé par Compagnon, trop ample, et qui pêche par sa vision lâche de l'histoire, vise avant tout à mettre en valeur un vaste corpus de textes délaissés par la critique moderniste. Il offre toutefois quelques pistes de réflexion utiles sur certains des thèmes qui seront évoqués ici. L'auteur affirme par exemple que l'anti-modernisme est davantage un phénomène littéraire que politique, et on retrouvera ce glissement à de nombreuses reprises dans notre étude. Cette affirmation permet de mieux comprendre pourquoi certains arguments avancés avant 1900

20. Antoine Compagnon, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 8, 7. Voir également Michel Raymond, *Éloge et critique de la modernité de la Première à la Deuxième Guerre mondiale*, Paris, PUF, 2000, p. 15-25.

21. A. Compagnon, *Les Antimodernes*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Gallimard, 2016, p. 549; *idem*, « Maurras Critique », *Revue d'histoire littéraire de la France* vol. 105, n° 3, 2005, p. 517.

22. Patrick McGuinness fournit une excellente définition du terme, dans une acception rarement usitée par les historiens de l'art : « groupe dissident issu de l'avant-garde qui a absorbé et continue à produire les énergies de l'avant-garde, et reste attachée à ses méthodes (manifestes, polémiques, querelles partisans et manipulation des médias), mais qui canalise ces énergies et utilise ces méthodes à des fins réactionnaires » (*Poetry and Radical Politics in fin-de-siècle France. From Anarchism to Action Française*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 190).

(concernant notamment le classicisme) continuent à être brandis à la veille de la Seconde Guerre mondiale. La notion définie par Compagnon, si l'on tient compte de sa malléabilité, pourrait permettre de briser l'opposition avant-garde/académisme tracée dans l'histoire des arts visuels. On pourrait ainsi, selon cette définition, attribuer une place à Delacroix, Ingres, Renoir, Gauguin ou encore Cézanne dans une autre lignée antimoderne. Maurice Denis, l'une des figures clé de notre étude, possède nombre des caractéristiques des membres de la liste de Compagnon (la notion de « néo-traditionnisme » inventée par Denis est elle-même un oxymore anti-moderne), et bien des défenseurs d'une « renaissance française » (qui sera évoquée plus loin) témoignent de fortes affinités avec leurs homologues antimodernes d'avant-guerre.

Une question se pose ici : qu'est-ce que les conservateurs, réactionnaires et antimodernes remettent en question ou rejettent d'emblée ? Comment appréhendent-ils la modernité et ses formes culturelles telles qu'elles se manifestent dans la vie politique, sociale et artistique de la III<sup>e</sup> République ? Si la diversité des groupes étudiés ici ne permet pas d'apporter une réponse globale, on peut d'ores et déjà poser quelques jalons qui guideront l'analyse. Pour les historiens de la culture, la modernité est souvent synonyme de rupture avec le passé qui provoque chez l'individu et dans la collectivité un sentiment de désorientation et d'incertitude face aux innovations incessantes et au rationalisme fonctionnaliste qui régit l'activité économique, l'organisation bureaucratique et les relations humaines. Pour la plupart, les critiques de droite déplorent la fragilisation des structures sociales qui sont, selon eux, les fondements traditionnels de la hiérarchie, de l'ordre et des liens de solidarité. Les conservateurs accusent la Révolution d'avoir détruit les institutions garantes de stabilité (l'Action française propose de restaurer la monarchie pour y remédier), créant ainsi un vide qui a permis à l'individualisme de se développer, aux dépens de la subordination disciplinée de l'intérêt particulier au bien collectif. Le triple coup infligé à l'ordre traditionnel – par la laïcité, la démocratie et le capitalisme industriel – est censé remettre en cause la cohésion sociale, comme le démontre, dans les dernières années du siècle, la volonté des dreyfusards de privilégier le droit individuel au détriment de l'intérêt collectif qui s'incarne dans l'armée. L'individualisme a également contaminé les arts, car il a permis aux artistes d'outrepasser les règles de leur métier, qu'il s'agisse de prosodie, de poétique, de dessin ou de composition, et de tourner le dos aux enseignements du passé. La modernité, assoiffée de nouveauté, est donc accusée d'avoir détruit les fondements mêmes d'une culture commune, laissant l'artiste individuel et une coterie d'amateurs de

nouvelles vagues décider de la valeur des choses sans égard aux critères du goût transmis par la tradition.

Même si une grande partie de la droite affirme défendre des valeurs humanistes face à l'émergence d'une culture de masse qui s'avilit dans l'irrationnel et le sensationnalisme, certains polémistes (Édouard Drumont et Henri Rochefort, entre autres) exacerbent les préjugés, notamment concernant les juifs, en recourant à une rhétorique populiste et provocatrice, tandis que les jeunes fidèles de Maurras et les membres des ligues antisémites n'hésitent pas à recourir à la force pour intimider leurs ennemis. L'univers ésotérique des « petites revues » et les débats érudits sur le renouveau esthétique qui seront abordés ici se déploient sur fond de violence larvée et de préjugés féroces qui tranchent avec la noblesse de ton de nombre de protagonistes affichant leur supériorité. À bien des égards, beaucoup de groupes de la droite radicale sont plongés dans cette modernité qu'ils méprisent : ils organisent des rassemblements de masse et des manifestations de rue, savent faire un usage habile de l'imprimé et rendent un culte à leurs chefs (l'impérieux Barrès, le brutal Drumont ou l'austère Maurras). Le nationalisme, en tant qu'idéologie populaire, et l'accent mis sur l'État-nation, objet d'identification quasi-tribale (« La France aux Français », comme le clame le titre de *La Libre parole*, le quotidien de Drumont), sont des phénomènes modernes, directement attribuables aux forces de la laïcité, de la démocratie et du capitalisme industriel contre lesquels l'extrême-droite dit lutter avec la dernière énergie<sup>23</sup>.

Afin de mieux comprendre le statut particulier du commentaire artistique dans les milieux nationalistes, catholiques et royalistes avant 1914, il faut commencer par évoquer le climat politique dans lequel émergent ces mouvements, avant d'analyser les concepts de tradition et les modèles rivaux de l'histoire culturelle française qui ont contribué à forger le discours critique de ces groupes, et d'aborder le paysage artistique auquel ils sont confrontés.

Ces trois facteurs ne forment pas seulement l'arrière-plan conceptuel du cœur de la présente étude ; ils sont aussi des composantes actives qui déclenchent les débats intellectuels, historiques et artistiques qui seront

23. Ce lien entre nationalisme et modernité a été notamment établi par Ernest Gellner dans *Nations et nationalisme*, trad. Bénédicte Pineau, Paris, Payot, 1989. Anthony Smith offre une critique poussée des arguments souvent grossièrement fonctionnalistes du livre, proposant un modèle ethnico-symboliste alternatif (voir notamment *The Antiquity of Nations*, Cambridge, Polity Press, 2004). Voir l'aperçu historique fourni par Anne-Marie Thiesse dans *La Création des identités nationales : Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Seuil, 1999.

analysés ici. Ils contribuent donc à étayer l'une des principales thèses de l'étude, à savoir que le domaine esthétique est, au tournant du siècle, un important médium de conceptualisation des idéologies, et que l'intervention de l'esthétique permet de définir des points de vue sur la tradition, la foi et l'identité qui sortent souvent du cadre ordinairement attribué au nationalisme, voire s'opposent à la vision classique qui en est donnée. La section d'introduction sera consacrée aux diverses approches du passé dans le discours culturel du XIX<sup>e</sup> siècle, et retracera les frontières du terrain historiographique et critique sur lequel se déploient les querelles sur la nature de la tradition artistique et sa résonance critique, et sur l'identité raciale, au début de la III<sup>e</sup> République. Un panorama des pratiques artistiques permettra ensuite de mettre en lumière les débats de la période d'avant-guerre sur la nature de l'école française, sa décadence présumée, et le risque de subversion auquel l'exposent à la fois les intrus étrangers et des élites républicaines mal intentionnées. Le regard pessimiste porté sur la scène artistique parisienne permet aux catholiques de remettre en cause les généalogies jugées défectives du sacré dans l'art, aux royalistes d'appeler de plus belle à la restauration d'une culture de cour, et aux nationalistes d'affirmer le déclin postrévolutionnaire de la France.

Dans les pages qui suivent ces remarques préliminaires, l'analyse de l'esthétique, de l'histoire de l'art et de la critique conservatrices s'organise autour de l'étude de trois mouvements religieux, politiques et culturels plus particulièrement actifs durant la période considérée. Dans chaque cas – le renouveau catholique, le nationalisme intégral d'Action française et le large groupement appelant à une « renaissance française » –, l'étude sera complétée par l'analyse d'une figure emblématique dont les idées marquent une évolution distinctive du groupe auquel elle appartient, ou vont au contraire à l'encontre des positions de celui-ci. On retracera également les courants qui mettent en évidence les complexes trajectoires idéologiques et discursives des personnages concernés, à savoir Maurice Denis, Joachim Gasquet et Émile Bernard.

L'étude du premier couple – le renouveau catholique et Maurice Denis – porte sur la capacité de l'art sacré du passé à fournir les ingrédients d'un langage visuel à même de répondre aux besoins doctrinaux modernes. L'examen de l'héritage de l'art italien, plus particulièrement, suscite des réactions critiques et artistiques antithétiques. Le débat esthétique, qui s'étend de l'identification mystique et émotionnelle avec des artistes sanctifiés dont les œuvres possèdent une dimension spirituelle distincte du domaine temporel (notamment Fra Angelico) à une conception de la spiritualité qui considère que la beauté matérielle, telle que la représente par exemple Michel-Ange,

offre un accès au divin, est profondément ancré dans des considérations théologiques et, en définitive, politiques. La résurgence du néo-thomisme dans les années 1880 permet à la fois d'affirmer l'autorité du Saint-Siège et de lutter contre l'hétérodoxie du modernisme théologique, et on verra que ses adeptes défendent une esthétique rationaliste développée dans les cercles dominicains vers 1900. Le néo-thomisme propose une vision large du sacré qui englobe la beauté physique sous tous ses aspects, et voit dans la forme une manifestation du divin immatériel. La complexe trajectoire spirituelle et idéologique qui conduit Maurice Denis du «néo-traditionnisme» au classicisme, et au-delà, sera examinée à la lumière de ces débats sur la nature de la spiritualité dans l'art et sur le rôle joué par la tradition dans l'inspiration de l'artiste chrétien. On évoquera dans ce chapitre les difficultés rencontrées par Denis en tentant de résoudre les contradictions entre différentes conceptions des moyens dont dispose l'artiste pour percevoir et représenter la nature. On examinera également la dimension religieuse et idéologique de sa démarche, qui vise à concilier la «sincérité» des maîtres primitifs tels que Fra Angelico et l'approche des artistes de la haute Renaissance, pour lesquels la beauté est l'expression de l'ordre divin.

La deuxième section, consacrée à l'Action française, met en avant la place centrale attribuée à l'esthétique par le mouvement, pour lequel elle est non seulement un modèle épistémologique mais également un outil de diagnostic et un guide théorique. Elle examine en détail le sens du terme «classicisme» dans le discours royaliste, élargissant la définition du concept, traditionnellement rattaché à un pedigree artistique précis, et met en évidence les valeurs abstraites et les qualités formelles qu'il recouvre. On verra également que l'importance conceptuelle attribuée au classicisme par l'Action française est directement liée aux ambitions théoriques et politiques de son chef, Charles Maurras. Ce chapitre s'engage sur les pistes ouvertes par des travaux antérieurs, notamment ceux de Michela Passini sur l'historien de l'art royaliste Louis Dimier, et l'ouvrage fondateur de Mark Antliff sur les néo-maurrasiens séduits par les idées d'Henri Bergson et de Georges Sorel<sup>24</sup>. Il poursuit l'analyse dans plusieurs directions en évoquant un ensemble de textes critiques jusqu'ici négligés parus dans divers publications royalistes, mettant

24 Voir Michela Passini, *La Fabrique de l'art national*, *op. cit.*, p.41-50, et son article, avec Henri Zerner, «Louis Dimier», in Philippe Sénéchal and Claire Babillon (éd.), «Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale» (<https://www.inha.fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/dimier-louis.html>).

en lumière de nouveaux liens entre prises de position en matière de critique d'art et convictions doctrinales, et les recoupements qui existent entre les textes sur l'histoire de l'art issus du groupe et les jugements portés sur la production contemporaine. On verra qu'un critique tel que Dimier défend une vision typiquement conservatrice du progrès, c'est-à-dire fondé sur des changements progressifs inspirés par l'assimilation de la tradition, afin de retracer une généalogie sélective de l'art français qui privilégie la culture visuelle de la monarchie absolue, accueille tièdement l'art médiéval, et rejette en grande partie les œuvres postévolutionnaires. Comme on le verra, le choix sélectif en matière artistique constituée, pour les critiques royalistes, un paradigme cognitif qui renforce la capacité à agir de manière instrumentale dans divers domaines de la vie sociale et politique.

Le chapitre suivant sera consacré à Joachim Gasquet, auquel se sont beaucoup intéressés les spécialistes de Cézanne, intrigués (et parfois agacés) par son ouvrage sur le maître d'Aix publié en 1921. Les travaux de Richard Shiff, Nina Athanassoglou-Kallmyer et Paul Smith ont largement contribué à faire mieux connaître cet aspect de la vie de ce poète, romancier, critique et entrepreneur culturel fantasque<sup>25</sup>. Mais Gasquet est un personnage aux multiples facettes contradictoires qui excède largement le portrait qu'on a donné de lui jusqu'ici. Dès 1901, il adhère aux idées de l'Action française, répudiant les positions anarchistes de sa jeunesse au cours d'une confession retentissante aussitôt relayée par la presse royaliste. Célébrant un art capable d'imposer une certaine vision de l'ordre et de la hiérarchie à la nature grâce à une sensibilité rationnelle et classicisante qui permet de transformer le monde en modifiant la perception que l'homme en a, Gasquet exalte une tradition latine dont Cézanne est, selon lui, le représentant idéal. Mais son attirance pour Nietzsche, que l'on oublie souvent, éclipse l'allégeance qu'il voue au classicisme avant 1914, et le pousse à célébrer la force physique, la sensualité et le matérialisme, glorifiant l'énergie dionysiaque au détriment de la retenue apollonienne. Les mois passés dans les tranchées de Verdun le conduiront à rejeter cette sensualité, dans

25. Voir Richard Shiff, «Introduction», *Joachim Gasquet's Cézanne. A Memoir with conversations*, trad. Christopher Pemberton, Londres, Thames & Hudson, 1991; Nina Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence. The Painter in his Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2003; Paul Smith, «Joachim Gasquet, Virgil, and Cézanne's Landscape: My Beloved Golden Age», *Apollo* vol.48, n° 439, October 1998, p.11-23 et *idem.*, «Les paysages tardifs de Cézanne ou la perspective de la mort», in Philip Conisbee et Denis Coutagne (éd.), *Cézanne en Provence*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006, p.81-95.



laquelle il voit désormais une trahison germanique des valeurs latines de raison et d'ordre, françaises par essence, et qui sont au cœur du credo royaliste maurrassien. L'odyssée esthétique et philosophique de Gasquet signale ainsi des tensions entre raison et intuition, discipline et sensualité, idéalisme et matérialité, tensions qui sont des tropes récurrents des discours critiques examinés dans cette étude. Elles suscitent aussi, et surtout, des appels à la synthèse, seule à même de transcender les divisions culturelles dont la Révolution est jugée responsable.

Si les intellectuels royalistes prônent une esthétique conforme à l'esprit national, les partisans d'une « renaissance française », qui seront évoqués dans la dernière partie, explorent des options artistiques et politiques qui sont souvent en contradiction avec les idées de Maurras et de ses disciples. Le concept de « renaissance française » est défendu par un ensemble lâche et politiquement disparate de critiques et de théoriciens qui, en dépit de leurs opinions nationalistes communes, défendent des positions idéologiques très diverses qui vont de l'autoritarisme à l'anarchisme. Dans ces cercles, l'appel au nouveau français repose le plus souvent sur la notion de race (sans toutefois tomber dans l'invective raciste si fréquente à l'époque) afin de mettre en avant des principes esthétiques qui font de la tradition une valeur centrale tout en pratiquant, vis-à-vis des courants novateurs de l'art contemporain, un esprit d'ouverture rarement observé chez les conservateurs et les nationalistes durant la période. La « renaissance française », aux accents nettement latinistes et celtes, constitue un élément important et souvent négligé du spectre du nationalisme culturel qui offre divers points de contact avec la pratique contemporaine, ce qui déplaît souverainement aux commentateurs au conservatisme rigide tels que le royaliste Louis Dimier.

Il pourrait donc sembler paradoxal d'évoquer la « renaissance française » à propos de l'artiste et théoricien Émile Bernard. Peintre prolifique à la verve critique irréprensible, ce dernier publie dans une pléthore de revues catholiques et royalistes. Toutefois, au début des années 1900, il écrit essentiellement pour des publications défendant les idéaux du nouveau national. À telle enseigne qu'en 1910, lorsque disparaît *La Rénovation esthétique*, le mensuel qu'il dirige et qui lui sert de tribune, c'est Nicolas Beauvuin, rédacteur en chef des *Rubriques nouvelles*, principal organe des partisans d'une « renaissance française » qui demande au peintre de se charger du contenu artistique du périodique.

On s'est beaucoup intéressé à la première période de la carrière de Bernard, considérée comme un moment clé du développement du symbolisme synthétique. En revanche, ce n'est que récemment que l'attention s'est portée sur son travail ultérieur. À l'exception de la grande étude consacrée

à ses textes de critique d'art par Mary Ann Stevens (1990), et des travaux de Richard Shiff et Rodolphe Rapetti, qui ont minutieusement examiné les liens entre l'artiste et Cézanne, le vaste corpus des écrits polémiques de Bernard a été largement délaissé, malgré le fait qu'ils constituent une source essentielle si l'on veut comprendre les ramifications artistiques du nouveau catholique et de l'anti-modernisme<sup>26</sup>. L'étude qui suit corrige cet oubli, révélant la complexe évolution de Bernard, artiste déterminé, à l'instar de Denis, à exprimer sa foi à travers l'art, et résolument attaché à affirmer la vitalité des œuvres des grands maîtres du passé, source d'enseignement. Cet engagement s'inscrit dans la croisade qu'il mène contre les valeurs de la société européenne de son époque, engluée selon lui dans un matérialisme débilisant. Si ses convictions politiques et ses prises de positions esthétiques sont de nature conservatrice, voire réactionnaire, Bernard rejette toutefois le nationalisme culturel. Il défend moins le classicisme en soi que la grande tradition en général, telle qu'elle s'incarne dans les maîtres de la haute Renaissance. Idéaliste, l'art représente pour lui la valeur suprême dans un monde désenchanté qui s'est détourné de Dieu et a renversé le roi. Il considère ainsi la beauté comme un refuge dans une société avilie par le républicanisme démocratique et le matérialisme profane. Il croit dans le pouvoir transformateur de la beauté, une conviction qui rappelle, bien qu'elle soit davantage tournée vers l'intérieur, les idées de plusieurs défenseurs de la « renaissance française », notamment Jean Thogorma, pour lequel l'art est une source privilégiée de régénérescence face à la décadence et au déclin de la nation.

Le pessimisme culturel (et les remèdes potentiels offerts par la tradition) est un motif récurrent d'une grande partie des textes critiques qui seront évoqués ici. Il forme un ingrédient important dans les mouvements nationalistes qui prolifèrent dans les décennies autour de 1900, et servent de terreau au discours culturel qui sera étudié plus loin. C'est ce climat idéologique et les mouvements politiques auxquels il a donné naissance que nous allons aborder dans les pages qui suivent.

<sup>26</sup> Sur les textes critiques de Bernard, voir Mary Anne Stevens, « Bernard as Critic », in Émile Bernard 1868-1941. A Pioneer of Modern Art, catalogue d'exposition, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 1990, p. 68-91, et Matthias Waschek, *Eklektizismus und Originalität. Die Grundlagen des französischen Symbolismus am Beispiel von Émile Bernard*, Bonn, 1990. Sur Bernard et Cézanne, voir Richard Shiff, *Cézanne et la fin de l'impressionnisme. Étude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne*, trad. Jean-François Allain, Paris, Flammarion, 1995, p. 131-138, et Rodolphe Rapetti, « L'inquiétude cézannienne: Émile Bernard et Cézanne au début du XX<sup>e</sup> siècle », *Revue de l'art* n° 144, 2004, p. 35-50.