

Retour à Jacques-Émile Blanche

LES DÉCOUVERTES
DE L'EXPOSITION DE ROUEN

par
PIERRE LACHASSE

Le Musée des Beaux-Arts de Rouen a organisé du 15 octobre 1997 au 15 février 1998 la première rétrospective de l'œuvre de Jacques-Émile Blanche depuis celle qui avait été présentée en 1943 au Musée de l'Orangerie, au lendemain de la mort du peintre¹. Claude Pétry, directeur des musées de Rouen, a réuni 94 toiles, dont plusieurs n'avaient jamais été exposées, couvrant l'ensemble de sa carrière, depuis ses premiers essais, une *Nature morte aux poissons* (1878), jusqu'à *L'Alcôve de la chambre de Jacques-Émile Blanche à Offranville* (1939), l'une de ses dernières compositions connues. Ses liens étroits avec la vie littéraire de son temps, son amitié avec Barrès, Gide, Proust, Mauriac ou Cocteau, dont il fut aussi le portraitiste, font de lui le témoin d'une époque féconde en créations et en bouleversements artistiques. Le grand mérite de l'exposition de Rouen a été de replacer Blanche dans le parcours de sa création personnelle, de dégager son œuvre des clichés qui la desservent et d'aider à l'apprécier enfin dans sa vérité ambiguë d'artiste. Sans nier sa forte présence de mémorialiste d'un monde qui se transforme et d'observateur des révolutions artistiques qui mènent de l'Impressionnisme au Surréalisme, l'exposition Blanche donne pour la première fois depuis 1943, et cette fois avec le recul du temps, à découvrir l'œuvre.

1. L'exposition s'est déplacée ensuite au Palazzo Martinengo, à Brescia, de mars à juin 1998.

Son aspect le plus connu, jusqu'à occulter tout le reste, est constitué par les portraits d'écrivains et d'artistes dont il fut l'ami. Cette orientation participe d'une vocation très tôt affirmée dont témoigne *La Pêche aux souvenirs* : « Portraitiste je suis, et veux l'être, portraitiste en tout et de tout ². » Si ses premiers essais représentent des proches, sa mère (1880) ou son père (1890), ils révèlent aussi une conjonction d'influences qui est le signe d'une profonde connaissance et d'une patiente méditation des peintres du XIX^e siècle, notamment Manet et Ingres. L'essentiel des portraits d'écrivains peints avant 1914 est réalisé sur fond sombre, sans décor. C'est le cas de *Maurice Barrès* (1891), qui fut son ami le plus constant parmi les littérateurs, du célèbre *Marcel Proust* (1892) et de *André Gide* chapeauté songeant à Lafcadio de 1912. Blanche, fils et petit-fils de psychiatres, cherche évidemment à représenter un trait marquant de la personnalité secrète de ses modèles. Son attachement à une esthétique de l'imitation, qu'il a héritée de ses maîtres du XIX^e siècle et d'une tradition qui remonte à David, son respect absolu de l'idéal de la fidélité s'attirent les critiques de Proust dans sa célèbre préface au premier volume des *Propos de peintre* (1919) : Blanche dans ses portraits, comme Sainte-Beuve dans ses livres, peint l'homme du quotidien, non l'artiste unique tel qu'il est dans son œuvre. Blanche se reconnaît évidemment dans l'esthétique anglaise du portrait qu'il a pu largement assimiler au cours de ses nombreux séjours outre-Manche. La leçon de Van Dyck, Gainsborough et Reynolds inspire le travail du peintre en lui permettant notamment d'introduire un décor extérieur ou intérieur. Après guerre, son art évolue toutefois, même s'il reste inscrit dans la même tradition de la fidélité. Les études pour les portraits de Radiguet, Mauriac, Morand ou Giraudoux introduisent des couleurs plus vives, moins conventionnelles. Le choix des modèles, d'une période à l'autre, révèle une prédilection pour les jeunes écrivains ou artistes en rupture avec l'académisme, volontiers décadents ou dandys : ainsi avant 1914, les esthètes anglais Aubrey Beardsley, Arthur Symons ou Charles Conder, et dans l'entre-deux-guerres, Drieu et René Crevel.

Blanche excelle aussi dans le portrait de groupe dont il a découvert la technique dans la fréquentation de Fantin-Latour à qui l'on doit le célèbre *Coin de table* (1872). L'exposition de Rouen en présente plusieurs, notamment *André Gide et ses amis au Café maure de l'Exposition universelle de 1900* (1901) qui permet de découvrir autour de l'auteur des *Nouritures terrestres* les visages moins connus de Ghéon, d'Athman, de

2. Jacques-Émile Blanche, *La Pêche aux souvenirs*, Paris : Flammarion, 1949, p. 134.

Rouart et de Chanvin. Dans le même esprit, nous avons admiré *Le Peintre Thaulow et ses enfants* (1895), *Le Poète Francis Vielé-Griffin entouré de sa famille* (1902) et *Le Groupe des Six* (1922). Deux autres œuvres de ce type méritent un regard particulier, non seulement parce qu'elles témoignent de l'atmosphère propre à l'époque symboliste, mais aussi en raison de la correspondance qu'elles cherchent à saisir entre les personnages représentés. La première d'entre elles est une *Étude pour le portrait de Stéphane Mallarmé et de ses amis de la Revue indépendante* (1889). La collaboration de Blanche à la revue de Dujardin marque son entrée dans la vie littéraire, le commencement d'une perpétuelle oscillation entre l'écriture et le pinceau, mal compris des contemporains. Cette étude révèle sa double admiration pour Mallarmé, qui fut son professeur à Condorcet, et pour Manet dont le portrait du poète lui est familier. La toile fut abandonnée, si l'on en croit les souvenirs du peintre³, parce que Villiers de l'Isle-Adam fut vexé de ne pas partager le premier plan avec Mallarmé. Le second tableau, très rarement exposé, présente *Pierre Louÿs et Henri de Régnier* (1893) assis dans le même salon, s'ignorant, figés dans leur haine passionnée.

Le grand intérêt de l'exposition est de révéler, à côté de l'œuvre du portraitiste, l'étendue d'une inspiration qui se situe au carrefour de la tradition et de la modernité. Certes, Blanche reste un conservateur, mais son œuvre est signe de déchirement entre un art de l'imitation placé sous le patronage de Corot et de Manet et un art nouveau qu'il observe attentivement, mais auquel il n'adhère pas. Ainsi peut-il écrire dans le troisième volume de ses *Propos de peintre* : « À partir de Gauguin, le monde extérieur n'a plus de beauté que si le peintre le recrée⁴. » En ce sens, son œuvre raconte l'histoire de la culture picturale de Blanche. Nous sommes, en effet, surpris par la diversité des esthétiques assimilées par le peintre. L'affiche de l'exposition à elle seule, renvoie aux sources de l'œuvre de Blanche, à ses choix et à ses contradictions. *Contemplation* (1883) représente une jeune femme rêvant devant une table dressée pour le repas. Derrière elle, à travers une fenêtre fermée, on aperçoit un lac avec des voiliers. Ici l'influence évidente de Manet, qu'il fréquente dès 1875, se conjugue à celle de James Tissot, mêlant à l'inspiration de la vie moderne l'attachement à la mondanité. Ses natures mortes montrent une connaissance exemplaire de Chardin et des Hollandais du XVII^e siècle. Son œuvre anglaise, nourrie de l'amitié de nombreux esthètes fin de siè-

3. Cf. *ibid.*, p. 192.

4. Jacques-Émile Blanche, *Propos de peintre*, t. III, *De Gauguin à la Revue nègre*, Paris : Émile-Paul frères, 1928, p. 8.

cle, notamment l'Américain Whistler et Walter Sickert, son exact contemporain, témoigne d'une identité de vues avec la société édouardienne qui va bien au-delà de la tradition du portrait. Ainsi représente-t-il des paysages londoniens, scènes de la vie urbaine qu'il observe et peint depuis une voiture qui lui sert d'atelier d'appoint : *Ludgate Circus : Entrée de la City* (novembre, midi) et *Knightbridge, le carrefour de Brompton Road* ont été réalisés au cours de son long séjour londonien entre 1906 et 1910. Le portrait de son ami peintre Ignacio Zuloaga y Zabaleta (exposé en 1904) témoigne à son tour de l'influence des Espagnols Velasquez et Goya. Toutes ces assimilations successives contribuent à l'originalité de Blanche, même s'il n'apparaît jamais un novateur.

Une toile de l'époque symboliste surprend néanmoins par son étrangeté : *L'Hôte* (1891-92). Elle traite le sujet des Pèlerins d'Emmaüs d'une manière moderne tout en intégrant la tradition hollandaise et flamande. Dans une salle à manger bourgeoise de la fin du XIX^e siècle, le Christ, assis devant une table dressée, « drapé dans un peignoir de toile blanche à motifs bleus [...] rompt le pain, les yeux levés vers le Père ⁵. » Jésus a les traits du peintre Louis Anquetin, l'air halluciné. De chaque côté de la table, un ouvrier en blouse et un artisan du quartier apportent une présence populaire dans un univers bourgeois encore représenté par la mère du peintre, le poète Édouard Dujardin, des domestiques et des familiers. Ce sujet composite révèle les contradictions de Blanche, partagé entre modernité et tradition, entre symbolisme et réalisme.

Si l'on admet que la modernité est l'intégration dans une œuvre de forme traditionnelle des apparences les plus triviales ou les plus quotidiennes de la vie moderne, nous sommes surpris de découvrir encore dans l'œuvre de Blanche de nombreux signes de l'évolution de la société. Ainsi voyons-nous une panne de voiture survenue au cours d'une excursion avec Barrès (*La Panne*, exposée au Salon des Beaux-Arts en 1910), des permissionnaires soudanais sur la *Plage de Dieppe* (1916), des épisodes d'un match de rugby (*Gymnopédies modernes*, 1935) et même une *Manifestation populaire* (1938). La société de l'entre-deux-guerres, qui l'effraie et dont il sent à quel point elle lui est foncièrement étrangère, ne cesse cependant de l'intéresser, même si c'est du dehors. L'art nouveau et les innovations esthétiques du siècle pénètrent, même si c'est avec modestie, dans son œuvre. Décorateur, il se passionne pour les ballets russes et pour l'œuvre de Stravinski, après avoir été un wagnérien enflammé autour de Dujardin, Wyzewa et la *Revue wagnérienne*. La musique et la danse lui inspirent des œuvres colorées et riches en mouvement : *Tamara*

5. *La Pêche aux souvenirs*, p. 192.

Karsavina dans le rôle de L'Oiseau de feu (1910), *Le Concert* (vers 1910). Le goût pour l'art décoratif lui inspire une série de douze panneaux disposés en frise qui seront exposés à la Biennale de Venise (1912), au dessus de ses propres tableaux dans la salle qui lui est consacrée. L'exposition de Rouen reprend cette méthode de présentation, amenant le visiteur à multiplier son attention et son regard, le replaçant aussi dans l'ambiance propre aux salons des premières années du siècle. Ce dépaysement temporel se double enfin d'un exotisme spatial avec la présence dans la frise d'un goût oriental très vif.

L'œuvre de Blanche, telle que nous la connaissons désormais mieux, est le signe d'un déchirement. L'artiste est un nœud de tensions antagonistes qui n'apparaît aussi flagrant qu'à la seule vue d'un échantillon suffisamment large de sa production. Partagé entre deux pays, la France et l'Angleterre, dont Dieppe figure la miraculeuse réunion, tiraillé entre deux siècles, Blanche — comme le héros de son roman autobiographique *Georges Aymeris* ⁶ — souffre, étant riche, bourgeois et mondain, d'être pris pour un amateur et un dilettante par une partie des lettrés. Son œuvre de peintre elle-même, décidément ancrée dans le XIX^e siècle, reste même en retard sur son œuvre critique. « Blanche — écrit Bruno Foucart — préfère un XIX^e siècle rêvé, qu'il n'a pas véritablement connu, celui de Corot, au XX^e siècle qu'il comprend sans pouvoir y adhérer, celui des cubistes, de dada, du surréalisme ⁷. » Pourtant, dans ses *Propos de peintre*, il sait comprendre le sens du Dadaïsme, « une manière d'être, une attitude d'esprit, plus qu'une esthétique ⁸ », et considérer, contre une large partie des auteurs de la *NRF* et en dehors de toute considération patriotique, que l'art ne pourra plus être comme avant la guerre. Les ballets russes et l'art nègre, le japonisme, la photographie et le cinéma ont ouvert une ère où les artistes comme lui ne peuvent plus se reconnaître. Cette conscience des bouleversements esthétiques du siècle n'entraîne pas chez Blanche de remise en cause, elle ne fait qu'amplifier le déchirement intérieur dont toute son œuvre, écrite et peinte, témoigne. Aussi nous auto-

6. *Aymeris*, le roman autobiographique de Blanche, fut d'abord publié avec des illustrations de l'auteur aux Éd. de la Sirène en 1922, puis chez Plon en 1930 avec une préface d'André Maurois.

7. Bruno Foucart, « Blanche critique d'art », in *Jacques-Émile Blanche peintre (1861-1942)*, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1997. Nous signalons le grand intérêt de ce catalogue, qui offre une vue globale sur l'œuvre de Blanche ainsi que de nombreuses reproductions et un riche appareil bibliographique.

8. *Propos de peintre*, t. III, p. 199.

rise-t-il à la regarder et à la lire avec une immense nostalgie, celle d'une époque révolue, d'avant les deux guerres mondiales, dont nous nous prenons souvent à rêver comme d'une gigantesque et miraculeuse fiction.