

supposent, une image du modèle d'organisation artistique qui s'est mis en place au cours du dernier quart du XIX^e siècle à Paris, ce "système marchand-critique" analysé par Harrison et Cynthia White (2), dans lequel le pouvoir de consécration et de diffusion des artistes et des oeuvres, après avoir échappé aux institutions académiques et étatiques, revient au marché et à l'activité essentielle des critiques d'art. Dans les années 1860 et 1870, Henri Fantin-Latour avait situé ses portraits collectifs programmatiques dans un salon (fig. 2) ou un atelier (*Un atelier aux Batignolles*, 1870, Musée d'Orsay). Denis place le sien dans la boutique d'Ambroise Vollard, et inclut non seulement un critique mais un marchand. Les écrivains et critiques présents chez Fantin – Champfleury et Baudelaire, dans *l'Hommage à Delacroix* – ne se détachaient pas d'une unité évoquant l'idéal romantique de la "fraternité des arts". Denis prend au contraire soin de distinguer Mellerio et Vollard du groupe d'artistes (les nabis) par leur position et, dans le cas du critique, par un détail vestimentaire : le chapeau haut-de-forme.

D'autres personnages sont couverts mais – outre Marthe Denis coiffée d'un chapeau coloré à voilette – les autres hommes concernés, Ranson et Bonnard, portent des chapeaux mous. En observant attentivement le bord gauche du tableau, on s'aperçoit que Redon a déposé sur une tablette son propre cylindre, et un dessin préparatoire (fig. 3), datant vraisemblablement de la première conception du tableau – sans toile de Cézanne – l'en montre coiffé. Mais il est significatif qu'il apparaisse dans la version finale nu-tête et laisse le privilège de l'arbore au seul Mellerio.

L'usage du couvre-chef et de l'opposition entre tête couverte et découverte à des fins de distinction et d'expression de relations hiérarchiques correspond à des pratiques très anciennes de présentation de soi et de



Fig. 2 : Henri Fantin-Latour, "Hommage à Delacroix" 1864, huile sur toile, 160 x 250 cm, Paris, Musée d'Orsay.



Fig. 3 : Maurice Denis, feuille d'étude (pour l'"Hommage à Cézanne"), vers 1898, collection particulière.

2. Harrison C. et Cynthia A. White, "La carrière des peintres au XIX^e siècle", Paris, 1991, (traduit de *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, 1965).

représentation visuelle. Les deux plans (le rituel et l'image) sont présents par exemple dans une tapisserie du cycle de *l'histoire du Roi* (fig. 4) montrant, à l'occasion du renouvellement de l'alliance militaire entre Louis XIV et la Confédération helvétique conclu le 18 novembre 1663 en la cathédrale Notre-Dame de Paris, le souverain magnifié – entre autres – par un chapeau à plumes rouges au milieu d'une assemblée uniformément découverte. A l'inverse, les quakers anglais manifestaient leur égalitarisme en conservant leurs chapeaux à larges bords en toutes circonstances – comme en ouvrant le rôle de sacerdote improvisé aux femmes aussi bien qu'aux hommes (fig. 5). Quant à la fonction de distinction sociale attribuée aux divers types de couvre-chefs, elle perdure bien au-delà de la société d'états de l'Ancien Régime et de ses règlements somptuaires. C'est ainsi que lorsque, immédiatement après les événements de 1848, le peintre allemand Johann Peter Hasenclever symbolise la révolution en représentant la confrontation des revendications de justice sociale des ouvriers avec l'immobilisme apeuré d'un gouvernement urbain bourgeois (fig. 6), il emploie entre autres l'opposition des casquettes et des chapeaux de feutre avec les hauts-de-forme – l'armure qui sert de vestiaire tout à gauche du tableau désignant peut-être en outre la reconduction (sur un mode trivial) du pouvoir féodal par la bourgeoisie.

On peut donc se demander si l'usage du haut-de-forme dans *l'Hommage à Cézanne*, outre qu'il produit un effet de distinction formelle (par l'exhaussement vertical, la masse sombre et l'encadrement du visage), correspond à une volonté de désigner une distinction sociale entre le critique d'une part, les peintres et le marchand d'autre part, sur le plan individuel des personnes représentées ou sur celui, statutaire, des catégories professionnelles auxquelles ils appartiennent. Il est remarquable que, dans une caricature célèbre (fig. 7), Honoré Daumier ait recouru au même procédé pour exprimer (et dénoncer) visuellement la relation de supériorité et de domination liant le salonnier aux exposants. Mais il faut noter que



Fig. 4 : Tapisserie dite de l'Alliance, entre 1705 et 1723 (5e série), sur un carton de Charles le Brun, Zurich, Musée national suisse, détail de la partie centrale.



Fig. 5 : "Coacres et coacresse dans leurs assemblées", gravure, dans *Mémoires et observations faites par un voyageur en Angleterre*, 1698, Amsterdam.

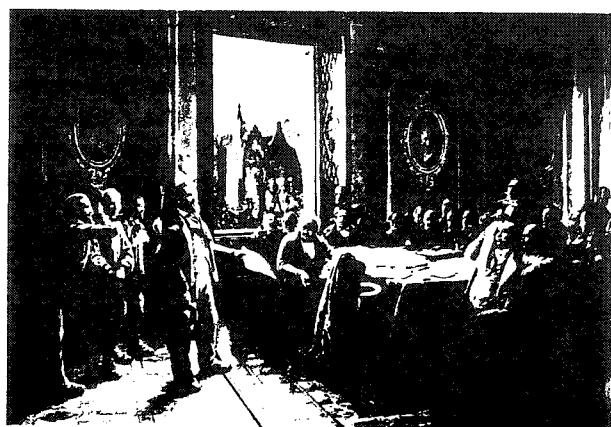


Fig. 6 : Johann Peter Hasenclever, "Travailleurs et conseil municipal", 1848-1849, huile sur toile, 89 x 131 cm, Solingen, Bergisches Museum.

plusieurs d'entre ceux-ci sont montrés munis du même type de couvre-chef, même s'ils l'abaissent en signe de déférence et de servilité. Dans un salon caricatural de 1847 (fig. 8), le dessinateur Bertall met en scène les anathèmes croisés que s'adressent un "choeur de critiques" et un "choeur d'artistes" (fig. 9), mais, si les artistes déclarent que "les critiques sont des bourgeois", ils ne s'en distinguent guère sur le plan vestimentaire et pas du tout sur celui des chapeaux. En 1890, le *Portrait de Paul Signac* dessiné par Seurat (collection particulière) montre l'artiste coiffé d'un haut-de-forme beaucoup plus impressionnant que celui que le critique Felix Fénéon tient à la main dans son portrait peint la même année par Signac (collection Rockefeller, dépôt au Museum of Modern Art, New York). On célèbre à la fin du siècle le centenaire de cet "*ultimate symbol of upper-class masculinity*" (3), jugé laid et inconfortable mais irremplaçable, au moins dans les occasions formelles où, selon Jules Claretie, "*seul, le chapeau haut de forme est accepté, semble convenable et, comme on dit, habillé*" (4).

Dans le cas des protagonistes de *l'Hommage à Cézanne*, il ne paraît pas non plus que la distribution des types de coiffures corresponde nettement à des différences dans l'origine et l'appartenance sociale entre Mellerio, fils d'architecte, Redon, fils d'un propriétaire vinicole bordelais (5), et les nabis, dont le rassemblement remontait à leurs études au lycée Condorcet. S'il faut interpréter les choix vestimentaires opérés dans le tableau en clé "réaliste" et en attribuer la responsabilité – pour une part – aux modèles eux-mêmes, c'est peut-être d'un degré de formalisme plus important qu'ils témoignent à propos de Mellerio et de Redon, l'âge pouvant jouer un rôle

3. Valérie Stelle, *Paris Fashion. A Cultural History*. New York et Oxford, 1988, p. 172.

4. Jules Claretie, *La vie à Paris 1897, 1898*, cité in Daniel Oster et Jean Goulemot, *La vie parisienne. Anthologie des moeurs du XIXe siècle*. Paris, 1989, pp. 114-115.

5. Voir D. Gamboni, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*. Paris, 1989, pp. 19-30.



Fig. 8 : Bertall, "Ce que l'on voit et ce que l'on entend au Salon", dans *L'Illustration*, n° 220, 15 mai 1847.



Fig. 9 : Détail de la Fig. 8.

déterminant chez ce dernier. De manière plus générale, et en l'absence d'études sociologiques systématiques et diachroniques sur les artistes et les critiques d'art de la seconde moitié du XIXe siècle (6), les déclarations de supériorité sociale des écrivains-critiques par rapport aux artistes (7) peuvent être interprétées aussi bien comme des rappels compensatoires – notamment à l'égard des profits économiques très inégaux ouverts aux deux catégories professionnelles – à un ordre largement antérieur voire mythique, que comme les manifestations d'écart effectifs dans le capital (surtout scolaire et culturel) possédé et valorisé.

Dans tous les cas, le choix de montrer Mellerio seulement coiffé de son haut-de-forme, choix dont le dessin préparatoire (fig. 3) nous transmet la trace, ne peut appartenir qu'à Denis. D'une manière plus discrète que le dessin de Daumier (fig. 7), il exprime également une distance et une forme de supériorité ou de revendication de supériorité, l'hésitation entre ces deux interprétations faisant partie de l'ambiguïté constitutive du tableau – par opposition au registre de la caricature – et touchant également le degré d'explication pour l'auteur, son attitude et sa volonté de communication.

Il reste que ce détail ne prend tout son sens (ou ses sens possibles) que dans le cadre de l'image de la critique d'art, encore plus largement, des rapports entre art et littérature. Il faut rappeler en effet que ceux-ci ont été marqués, dès la Renaissance, par le recours des praticiens et des promoteurs de la production d'images à l'autorité et au modèle de la poésie afin d'élever leur objet à la dignité sociale des arts libéraux. Les images elles-mêmes sont employées à cette

6. Pour les artistes, on ne peut guère citer, à part les données de l'étude de H. et C. White (op. cit.), que les indications précieuses mais anecdotiques du petit livre de Jacques Lethève, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Paris, 1968.

7. Voir par exemple l'article exceptionnellement explicite de Joris-Karl Huysmans, "La genèse du peintre", in *La Revue indépendante*, avril, 1884, pp. 22-27.



Fig. 3 : Maurice Denis, feuille d'étude (pour l'"Homage à Cézanne"), vers 1898, collection particulière.



Fig. 7 : Honoré Daumier, "La promenade du critique influent", 1865, lithographie.

entreprise et c'est ainsi qu'en 1633, pour signifier une égalité de la peinture et de la poésie fondée sur leur imitation commune de la nature, le peintre et théoricien espagnol Vicente Carducho fait échanger à leurs allégories les instruments et attributs que sont le panneau et le livre, le pinceau (avec la palette) et le stylet (fig. 10). Dans le cadre des académies, principal moteur de cette transformation statutaire, ce sont les artistes eux-mêmes – ou plutôt une fraction d'entre eux – qui se chargent pour une part essentielle d'élaborer les instruments discursifs nécessaires. Publiant en 1753 une *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, le peintre et académicien Jean Baptiste Descamps fait graver un frontispice (fig. 11) sur lequel la Peinture en personne délaisse momentanément la palette et le pinceau pour juger, la plume à la main, le tableau qui lui est présenté.

Mais avec l'apparition de la critique d'art, liée à l'organisation régulière d'expositions, le commentaire et le pouvoir qui l'accompagnent passent progressivement aux mains des hommes de lettres.

La légitimité de leur autorité se voit souvent mise en cause par les intéressés, parfois sous forme visuelle. C'est ainsi que pour dénoncer la fausse science des critiques (et, plus largement, des experts ou des amateurs), certains, comme Jérôme Chantereau (fig. 12), empruntent à l'allégorie de l'ignorance et à la représentation de l'iconoclasme – apparue au XVII^e siècle dans les "cabinets d'amateur" flamands – les oreilles et les têtes d'ânes⁸. Cette animalisation s'étend à toute la personne dans les tableaux de singe d'Alexandre-Gabriel Descamps, spécialiste de la peinture de genre, qui prend pour interlocuteur et complice le public du Salon. Dans *Les experts* de 1837 (fig. 13), le peintre, qui avait dû se mettre de côté chez Chantereau pour céder sa place aux ânes, a tout à fait disparu. L'oeuvre placée sur le chevalet est livrée sans défense aux regards stupides des animaux savants, dont la



Fig. 10 : Vicente Carducho (gravé par Francisco Fernández), "Pictoribus promiscuum objectum atque poetis", gravure dans *Diálogos de la Pintura*, Madrid 162



Fig. 11 : Jean Baptiste Descamps (gravé par J.-P. Le Bas), frontispice, in *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris, 1753.

8. Anne-Marie Lecoq, "Les onocéphales dans le cabinet de l'amateur". in Pierre Georgel et A.-M. Lecoq, *La peinture dans la peinture*. Dijon, 1983, pp. 208-209.

prétention à l'humanité se manifeste dans l'examen d'une œuvre d'art, mais aussi dans leur habillement. Celui situé tout à gauche serre contre lui, comme un bien précieux, un parapluie. Celui du premier plan tient derrière son dos, dirigés vers le spectateur du vrai tableau, une canne et un haut-de-forme.



Fig. 12 : Jérôme Chantreau, "Les ânes peintres", Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte.



Fig. 13 : Alexandre-Gabriel Descamps, "Les experts", 1837, huile sur toile, 46,4 x 64,1 cm, New York, Metropolitan Museum.