

Je suis assistant et doctorant en histoire de l'art de la période contemporaine à l'Université de Genève. J'ai inscrit en septembre 2018 une thèse sous la direction du Prof. Dario Gamboni, qui s'intitule : « Les peintres du “groupe de Rome” : enjeux culturels, esthétiques et politiques dans l'Europe de l'entre-deux-guerres ».

J'ai soutenu mon mémoire de pré-doctorat au mois de mars dernier, et dois avoir terminé ma thèse en 2023. Actuellement j'ai terminé de réunir mes sources situées dans des centres régionaux français ; je devrais avoir fini (en principe) de consulter mes sources parisiennes à la fin de cette année académique ; j'ai demandé un Doc.mobility au Fonds national suisse de la recherche pour consulter des archives à Rome en 2021-2022, et à l'issue de ce séjour, je devrais commencer la rédaction.

Dans le cadre de ce panel sur la « légitimation des élites », j'aimerais vous présenter une partie de mes recherches de thèse. Je vous présenterai dans un premier temps mon objet d'étude, mon positionnement méthodologique, et en particulier l'intérêt que présente pour moi l'usage de la notion d' « élites ». Ensuite, j'aborderai un cas d'étude particulier, à partir des sources auxquelles je suis confronté, et qui met en jeu les notions d' « élites » et de « légitimation ».

Présentation de mes recherches doctorales

Les artistes du « groupe de Rome »

Mes recherches portent sur le « groupe de Rome » : un groupe informel d'une dizaine de peintres, sculpteurs et architectes, peu étudiés et quasiment inconnus du grand public.

Le groupe se constitue dans les années 1900 à l'École des beaux-arts, et se compose de titulaires du Prix de Rome. Ce prix est traditionnellement la plus haute distinction académique qu'un jeune artiste pouvait obtenir de la part de l'institution¹. Décerné par l'Académie des beaux-arts, ce prix donnait aux artistes la possibilité de séjourner 4 ans à l'Académie de France à Rome, installée depuis 1803 à la Villa Médicis. C'est là qu'au tournant des années 1920, plusieurs pensionnaires se regroupent autour de la figure de Jean Dupas (prix de Rome de peinture en 1910), en développant une esthétique commune et en tissant des relations personnelles et professionnelles qui les suivront pendant toute leur carrière.

¹ Pour un bref historique de ce prix, voir : Pierre VAISSE, « « Le prix de Rome », dans ROME, Villa Médicis, 2003, p. 40-49

Prix de Rome et élitisme

Le Prix de Rome est né au XVII^{ème} siècle avec le « système académique² » d'encadrement des professions artistiques. Le concours devait récompenser de jeunes peintres et sculpteurs d'histoire, en les envoyant à Rome pour compléter leur formation par la fréquentation de l'art antique et des « maîtres » de la Renaissance et de l'art moderne. Le système visait à créer une « élite » d'artistes, pour pourvoir aux besoins de représentation de la monarchie absolue, comme le remarque au milieu du XX^{ème} Paul Landowski³, prix de Rome de sculpture en 1900.

Jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle, les artistes titulaires du prix de Rome forment en effet une « élite » artistique, au sens où ils constituent un groupe d'individus jouissant de privilèges attachés à leur titre (prestige symbolique, cooptation pour l'élection à l'Académie des beaux-arts ou l'obtention de postes dans les institutions artistiques, achats de l'État et commandes publiques) et de pouvoir liés à ces privilèges (formation des jeunes artistes, jugement du Prix de Rome, sélection des œuvres exposées au Salon).

Dans un important travail sur les institutions artistiques de la III^{ème} République, Pierre Vaisse a montré que le prestige et les privilèges attachés au Prix de Rome ont décliné (comme l'influence de l'Académie sur la politique artistique de l'État français) en même temps que le pouvoir républicain s'installait⁴. Le dernier quart du XIX^{ème} siècle voit le système « académique » de circulation des œuvres et de rétribution des artistes s'effacer au profit de ce que Harrison et Cynthia White ont appelé le « système marchand-critique », dans lequel la carrière d'un artiste n'est plus structurée par les institutions étatiques, mais par le marché privé et la presse⁵. Progressivement, les artistes les plus valorisés ne sont plus ceux que l'institution académique sanctionne, mais, à la suite de la « révolution symbolique » que Bourdieu attribue à Manet⁶, ceux que portent le marché, les collectionneurs et la critique, c'est-à-dire les « indépendants » et les « modernes ».

Au début du XX^{ème} siècle, le prix de Rome est fortement donc dévalué. Il ne suffit plus à ses titulaires pour obtenir des commandes publiques ou des achats de l'État, et il n'est plus une garantie fiable d'obtenir un poste dans l'administration des beaux-arts, ni d'accéder un jour à l'Académie des beaux-arts. Il permet encore moins à ceux qui le portent d'accéder aux lieux où se fait la consécration des artistes au début du XX^{ème} siècle : salons indépendants, galeries

² Sur cette notion, voir : WHITE, 1991 [1965], « Les origines de la machine académique du XIX^{ème} siècle », p. 53-66 ; HEINICH, 2005, « Les beaux-arts dans le système néo-académique », p. 56-82.

³ « Il importait de former une élite dont le savoir et le talent seraient au service du souverain. » (LANDOWSKI, 1943 [1948], p. 27).

⁴ VAISSE, 1995, « L'Institut et l'enseignement de la peinture », p. 66-93.

⁵ WHITE, 1991 [1965].

⁶ BOURDIEU, 1998-2000 [2013].

réputées, revues. Pourtant le prix de Rome, n'a été supprimé qu'après 1968, et jusqu'alors des élèves de l'École des beaux-arts ont concouru pour l'obtenir. Dans la première moitié du XX^{ème} siècle, plusieurs artistes lauréats du prix, ont tenté de le revaloriser, afin de défendre les prérogatives qui y étaient traditionnellement attachées.

C'est à mon sens le but latent poursuivi par les artistes du « groupe de Rome » qui occupent mes recherches doctorales. Fortement investis dans le système académique, au point de recevoir la plus haute récompense qu'il délivrait, ces artistes comptent bien, à l'issue de leur pensionnat à la Villa Médicis conquérir des places dans ce système, et œuvrer à sa revalorisation.

Positionnement méthodologique

Cet aspect de ma recherche me conduit à m'intéresser à la légitimation des élites. Je n'entends pas ici l'élite comme élite sociale, « *power elite* » ou « *ruling class* », comme Nathalie Heinich par exemple qui, dans *L'élite artiste*, qui s'intéresse à l'appartenance de certains artistes à l'élite sociale (ce qu'elle appelle « l'élitisation des créateurs⁷ »). Je ne dis pas que les prix de Rome n'ont pas entretenu de liens avec le champ du pouvoir ; cette question occupe d'ailleurs une partie de mes recherches. Mais ce qui m'intéresse aujourd'hui, c'est de comprendre le positionnement des lauréats du prix de Rome dans le champ artistique. C'est pourquoi j'entendrai dans ma présentation le terme « d'élites » comme fraction dominante au sein d'un champ, entendu au sens bourdieusien d'espace social particulier, structuré par des postes ou des positions pour lesquels luttent des individus et groupes d'individus⁸.

Je parle d'une élite déclassée, parce qu'il me semble que le décalage entre les positions sociales que l'obtention du prix de Rome pouvait laisser espérer à ses détenteurs (compte tenu de sa valeur historique) et la réalité de leurs carrières, a été un moteur important de l'activité des artistes du « groupe de Rome »⁹. À leur retour de la Villa Médicis, ces artistes ne pouvaient attendre de faveurs particulières de l'administration en termes de postes, d'achats ou de commandes, et devaient faire face à la concurrence de leurs aînés académiques, mais surtout d'artistes moins ou non liés aux institutions artistiques d'État que l'on appelait alors des « indépendants ». Ces derniers étaient en effet susceptibles d'accumuler des profits symboliques et matériels (visibilité dans la presse généraliste et spécialisée, achats ou commandes de l'État ou de particuliers), dont les prix de Rome pouvaient s'estimer lésés.

⁷ Voir HEINICH, 2005 (et en particulier « L'élitisation des créateurs », p. 310-318).

⁸ BOURDIEU, 1984 [2002], « Quelques propriétés des champs » (1976), p. 113-120.

⁹ Sur la notion de « déclassement » et ses usages en sociologie, voir : ECKERT, 2014.

Je suis particulièrement attentif à cette dimension agonistique de la carrière des artistes. Aborder les artistes non-modernistes dans la perspective de leur insertion conflictuelle dans le champ artistique qui me semble constituer une direction de recherche intéressante et originale pour aborder la production artistique de la première moitié du XX^{ème} siècle. Ce faisant, je me distingue des approches issues de la tradition moderniste, qui de la fin du XIX^{ème} siècle aux années 1960 ont voulu exclure la production artistique non-avant-gardiste, reléguée hors des récits historiques aux côtés du « kitsch » et de la culture populaire¹⁰. Je m'inscris également en faux contre les entreprises dites « révisionnistes » qui ambitionnent de substituer au canon moderniste une nouvelle hiérarchie des artistes des œuvres, dans laquelle les artistes non-modernistes auraient une place privilégiée¹¹. Il me paraît plus intéressant de questionner la construction de ce canon et des récits historiographiques qui les accompagnent d'une part et, dans cette perspective, de s'intéresser aux interactions conflictuelles entre les artistes.

Dans la mesure où je m'inscris dans le champ de l'histoire de l'art, avec une sensibilité à l'histoire sociale ou à la sociologie de l'art, je suis bien entendu amené à traiter de sources textuelles (issues de centres d'archives publics ou privés, comme des documents administratifs, des échanges de lettres, des revues ou des journaux), mais aussi matérielles, c'est-à-dire les œuvres, qu'il me paraît important de ne pas traiter seulement comme des images, mais aussi comme des objets (toiles, dessins, peintures murales, sculptures).

Leur traitement et leur mise en perspective avec l'historiographie existante me permettent d'avancer l'hypothèse que les artistes du « groupe de Rome » ont cherché à s'insérer dans le champ artistique en radicalisation le projet politique, institutionnel et esthétique issus de la tradition académique et en s'appropriant certains éléments de l'esthétique et de la rhétorique des groupes modernistes.

Une tentative d'entrée sur le marché de la peinture décorative

Abandon de la narration et stylisation des formes : une esthétique décorative

Pendant leur séjour à la Villa Médicis, les pensionnaires devaient rendre compte de leurs « progrès » artistiques, en exposant chaque année un « envoi », à Rome puis à Paris, que l'Académie des beaux-arts jugeait dans un rapport publié au *Journal officiel*. Ces rapports délivrent le jugement que les responsables de l'institution académique portaient publiquement

¹⁰ GREENBERG, 1939.

¹¹ McWILLIAM, 1989.

sur les œuvres de leurs cadets. Leur critique interne (mise au jour des arguments invoqués, et remise en perspective avec le contexte artistique) permet de définir une « doctrine académique »¹².

On remarque, à la lecture des rapports de l'Institut, que les envois de Dupas et de ses suivants, opèrent deux ruptures avec l'esthétique académique et la peinture d'histoire traditionnelle, qui se traduit, selon les termes de l'Académie, par « une préoccupation de l'art décoratif¹³ ».

D'abord, les rapports de l'Institut reprochent amèrement aux pensionnaires de proposer des toiles qui ne racontent pas d'histoire. Il s'agit là d'une rupture avec l'*historia* albertainne et l'*ut pictura poesis* qui avait justifié la suprématie de la peinture d'histoire dans la tradition académique française, et qui du même coup avait assuré aux artistes un statut social de travailleur intellectuel¹⁴. Dès 1913, le critique de la *Construction moderne*¹⁵ parlait à propos des envois de Rome de « toiles académiques, qui de religieuses, historiques et anecdotiques qu'elles étaient sont devenues païennes ou ont rejeté tout sujet pour être simplement plastique, c'est-à-dire décorative ». Dans le rapport de l'Académie pour 1912, on peut lire que Dupas a choisi de représenter un sujet qui, en lui-même, ne suppose aucune narration¹⁶. L'Institut dit de cet *Homme aux raisins*, aujourd'hui perdu, que « le personnage se meut dans un silence trop peu représentatif ; ce n'est pas le silence du crépuscule, c'est le silence d'un décor ». La tendance s'accroît après la Grande guerre, en 1921 avec la reprise des envois, quand Robert Pougheon, Jean Despujols, Alfred Janniot et Raymond Delamarre sont à la Villa. C'est ce dont témoignent les photographies des salles d'exposition de la Villa Médicis et de l'École des beaux-arts où étaient montrés les envois, sur lesquelles on peut apercevoir des œuvres souvent disparues.

D'autre part, les artistes du « groupe de Rome » transgressent le tabou de la représentation mimétique de « la nature », qui était au cœur de la tradition académique d'« imitation » du visible. De même que la narration est sacrifiée au profit du souci formaliste de « la composition », la représentation du réel, et en particulier des corps, est mise au service du « rythme » plastique de la composition et de la recherche de « style », toujours dans une optique décorative. Dans son rapport de 1921 l'Académie reproche sévèrement à Dupas, Pougheon, Rigal, Despujols, Janniot et Delamarre de suivre une « voie dangereuse ». Ce qui dérange

¹² Sur le sujet, voir LECHLEITER, 2008.

¹³ Rapport 1914, à propos des envois de la peinture en général.

¹⁴ SÉRIÉ, 2014.

¹⁵ 11 mai 1913, p. 375.

¹⁶ Rapport 1912, p. 868.

particulièrement les académiciens dans *Les Pigeons blancs* de Dupas (son envoi de 1921), c'est le traitement des anatomies, qui se présentent comme un assemblage de volumes peints dans des couleurs vives et antinaturalistes, qui s'éloignent délibérément des représentations à prétentions objectivistes (comme la photographie ou l'imagerie scientifique).

Dans les pas d'Antoine Bourdelle, « maître » de l'art décoratif moderne

D'autres sources permettent de préciser le sens de l'orientation décorative prise par les artistes du « groupe de Rome » à la Villa Médicis. Cette direction stylistique donnée à leurs œuvres doit être rapprochée de l'œuvre d'autres artistes influents, à qui les pensionnaires cherchent manifestement à être associés.

Une lettre du 6 avril 1923 adressée à Antoine Bourdelle par Jean Despujols, ouvre une piste intéressante. L'expéditeur de la lettre est Jean Despujols, un des proches de Dupas, et massier (c'est-à-dire représentant) des pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Il raconte à Bourdelle que les pensionnaires ont beaucoup admiré un article paru dans la revue *Art et décoration* (sans doute plutôt dans *L'Art et les artistes*¹⁷, mais le lapsus est intéressant), et témoigne de son admiration et de celle de ses camarades pour le « cher maître ». Plusieurs autres lettres conservées dans les archives du Musée Bourdelle de Paris indiquent que les pensionnaires de l'Académie de France à Rome du tournant des années 1920 ont tenu à témoigner à Bourdelle leur admiration.

D'autres sources permettent de mesurer l'intérêt des pensionnaires pour l'œuvre de ce sculpteur. On remarque ainsi la proximité du thème abordé par Dupas dans ses *Archers* (envoi de 1912, perdu, mais connu par des photographies issues de l'atelier de l'artiste) avec l'*Héraklès archer* de Bourdelle, présenté en 1910 au Salon de la société nationale des beaux-arts. Une gravure de 1935, réalisée par André Maillart, prix de Rome de gravure en taille douce 1912, qui a séjourné avec Dupas à la Villa Médicis, et gravé plusieurs de ses œuvres par la suite, confirme l'intérêt partagé des pensionnaires pour Bourdelle. On note aussi une certaine proximité formelle entre la toile perdue de Dupas et la sculpture de Bourdelle : schématisation du corps, références archaïsantes, avec une dimension toutefois plus statique et hiératique dans les personnages de Dupas.

Mais pourquoi un tel intérêt pour l'œuvre de Bourdelle ? Dans les années 1910-1920, Antoine Bourdelle (1861-1929) est au comble de sa carrière¹⁸. Formé à Montauban et à

¹⁷ PAÏS, 1923.

¹⁸ Sur la vie et l'œuvre de Bourdelle, voir LAFFON (dir.), 2009.

Toulouse, il entre en 1893 dans l'atelier de Rodin dont il devient l'un des praticiens et dont il quittera l'atelier en 1908. Dans les années 1900, Bourdelle s'éloigne du naturalisme expressif et symboliste de Rodin, et se tourne vers des formes plus simples, dont il trouve le modèle dans la sculpture grecque archaïque, et dont l'*Héraclès archer* est le manifeste. Figure de l'art indépendant, exposant au Salon d'Automne, et participant à plusieurs chantiers importants, dont le plus retentissant fut sans doute le décor du théâtre des Champs-Élysées. Aux côtés de Maurice Denis, autre artiste engagé dans l'art décoratif, qui peignit la coupole de la salle de spectacle, Bourdelle sculpta les reliefs de la façade, et réalisa plusieurs fresques sur ciment dans les espaces de circulation.

Conclusion : lieux communs, lieux de lutte

Antoine Bourdelle se présente, à l'époque du pensionnat des artistes du « groupe de Rome » à la Villa Médicis, comme une des figures majeures du mouvement décoratif moderne, que l'on a pu qualifier d'« Art Déco » par la suite¹⁹. C'est pourquoi je formule l'hypothèse que c'est pour s'insérer dans le marché de la peinture décorative moderne – autrement dit pour attirer l'attention de potentiels commanditaires, publics ou privés –, Dupas et son entourage ont développé une formule esthétique qui joue la stylisation archaïsante des formes de Bourdelle contre l'art mimétique et narratif prôné par leurs aînés de l'Académie. Cette stratégie va se révéler payante, comme le confirme la suite de la carrière de ces artistes, qui, dans le courant des années 1920, vont recevoir des commandes surtout privées, par l'intermédiaire de décorateurs à la mode.

En adoptant une esthétique décorative dont les formes doivent plus aux décorateurs modernes et aux indépendants comme Bourdelle, les artistes du groupe de Rome cherchent bien entendu à se distinguer de leurs aînés de l'Académie. Mais ce qui me paraît intéressant, c'est que ce rapprochement avec les milieux de l'art décoratif moderne ne leur permet pas seulement d'obtenir des commandes privées, mais aussi des postes dans le système académico-étatique. Avec son envoi de Rome de 1921, les *Pigeons blancs* tant critiqués par l'Académie, Jean Dupas obtient une médaille d'or au Salon des artistes français de 1922, qui se présente encore comme l'héritier du Salon « officiel » et où les académiciens continuaient de jouer un rôle majeur (comme exposants, mais aussi comme membres du jury responsable de la sélection des œuvres et des récompenses délivrées aux artistes). C'est à mon avis parce que ce choix esthétique a été largement perçu, en dépit de l'opposition de l'Académie, comme radicalisant certaines données

¹⁹ BOUILLON, 1988.

de la tradition académiques. En effet, l'invocation du décor et du décoratif pouvait être perçue comme une revendication traditionaliste, concevant le grand décor comme le support naturel du « grand genre » de la peinture d'histoire. D'autre part, les multiples citations iconographiques et formelles d'œuvres anciennes pouvaient aussi être interprétées comme la revendication d'une plus grande fidélité aux modèles du passé.

Voilà, à mon avis, le coup double opéré par le « groupe de Rome » lorsqu'ils cherchent à se rattacher à l'esthétique décorative de Bourdelle. Ils captent une partie du prestige associé au nom de cet artiste pour gagner des positions dans le système académique, et ils revalorisent les institutions dont ils sont issus en désamorçant le procès en académisme et en passéisme que la critique est tentée de leur faire par l'adoption de formes associées à des pratiques « modernes », et cela au nom même de la tradition dans laquelle leur statut de prix de Rome les inscrit.

Liste des références bibliographiques citées

- BOURDIEU, 1984 [2002]** : Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 2002 (1^{ère} éd. 1984).
- ECKERT, 2014** : Henri ECKERT, « Déclassement et hantise du déclassement », *Revue française de pédagogie*, 188|2014, p. 87-108.
- HEINICH, 2005** : Nathalie HEINICH, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- GREENBERG, 1939** : Clement GREENBERG, « Avant-garde et kitsch », (paru en 1939 dans *Partisan review*), dans *Art et culture. Essais critiques*, trad. Ann HINDRY, Paris, Macula, 1988, p. 9-28.
- MCWILLIAM, 1989** : NEIL MCWILLIAM, « Limited Revisions: Academic Art History Confronts Academic Art », *Oxford Art Journal*, vol. 12, n°2 (1989), p. 71-86.
- LANDOWSKI, 1943 [1948]** : Paul LANDOWSKI, *Peut-on enseigner les beaux-arts ?*, Paris, Éditions Baudinière, 1948 (1^{ère} éd. 1943).
- VAISSE, 1995** : Pierre VAISSE, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.
- WHITE, 1991 [1965]** : Harrison et Cynthia WHITE, Jean-Paul BOUILLON (préf.), Antoine JACCOTTET (trad.), *La carrière des peintres au XIX^{ème} siècle*, Paris, Flammarion, 1991 (1^{ère} éd. 1965).
- ROME, Villa Médicis, 2003** : Olivier BONFAIT (dir.), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*, cat. exp. (Rome, Villa Médicis, 2003).
- BOURDIEU, 1998-2000 [2013]** : Pierre BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France 1998-2000*, Pascale CASANOVA, Patrick CHAMPAGNE, Christophe CHARLE, Franck POUPEAU et Marie-Christine RIVIÈRE (éd.), Paris, Points, 2013.
- LAFFON (dir.), 2009** : Juliette LAFFON, *La mémoire à l'œuvre. Les archives Antoine Bourdelle*, Paris, Paris-musées, 2009.
- BOUILLON, 1988** : Jean-Paul BOUILLON, *Journal de l'art déco. 1903-1940*, Genève, Skira, 1988.
- LECHLEITER, 2008** : France LECHLEITER, *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome de 1863 à 1914*, thèse de doctorat en histoire de l'art, dirigée par Bruno FOUCART, Paris IV-Sorbonne, 2008.
- SÉRIÉ, 2014** : Pierre SÉRIÉ, *La peinture d'histoire en France. 1860-1900. La lyre ou le poignard*, Paris, Arthena, 2014.
- PAÏS, 1923** : Marcel PAÏS, « Antoine Bourdelle », *L'art et les artistes*, n°35, mars 1923, p. 205-242.
- DÉBATS PARLEMENTAIRES, 28 mars 1911** : *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires. Chambre des députés*, 28 mars 1911.