

**Le Bulletin de la Vie artistique de Félix Fénéon et  
Guillaume Janneau Un réseau moderniste autour de la  
galerie Bernheim-Jeune**

Rossella Froissart

► **To cite this version:**

Rossella Froissart. Le Bulletin de la Vie artistique de Félix Fénéon et Guillaume Janneau Un réseau moderniste autour de la galerie Bernheim-Jeune. Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XXe siècle, Actes du colloque (Aix-en-Provence 2008), sous la direction de Rossella Froissart Pezone et Yves Chevrefils Desbiolles, Presses universitaires de Rennes - PUR, pp.205-225, 2011. hal-02338224

**HAL Id: hal-02338224**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02338224>**

Submitted on 29 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Rossella Froissart**

JE CEMERRA 2422 - Université de Provence Aix-Marseille I

***Le Bulletin de la Vie artistique de Félix Fénéon et Guillaume Janneau***  
**Un réseau moderniste autour de la galerie Bernheim-Jeune**

De taille modeste, comportant de rares illustrations de médiocre qualité et agrémenté d'une typographie et d'une mise en page pour le moins banales, *Le Bulletin de la Vie artistique* ne sollicite pas d'emblée la curiosité du chercheur (fig. 1). Il suffit pourtant à l'historien de l'art de feuilleter un peu plus attentivement les sept volumes qui réunissent les parutions bimensuelles de la revue pour être intrigué. Les signatures des articles tout d'abord le questionnent. Par quel hasard le théoricien du néo-impressionnisme Félix Fénéon<sup>1</sup> se retrouve-t-il aux côtés de Guillaume Janneau, haut fonctionnaire connu aujourd'hui pour avoir dirigé le Mobilier national<sup>2</sup> ? Comment expliquer la présence de Pascal Forthuny, engagé dans le combat de l'architecture moderniste autour de 1900<sup>3</sup>, aux

---

<sup>1</sup> Sur Félix Fénéon (1861-1944), voir FENEON F., *Au-delà de l'impressionnisme*, présentation par Cachin F., Paris, Hermann, 1966 ; FENEON F., *Œuvres plus que complètes*, textes réunis et présentés par Halperin J. U. , t.I : *Chroniques d'art*, t.II : *Les lettres – Les mœurs*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1970 ; « Félix Fénéon », *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, BOUILLON J.-P. et MENEUX C. (éd.), Hazan, 2010, p.280-281, (1<sup>ère</sup> éd. par BOUILLON J.-P., DUBREUIL-BLONDIN N., EHRARD A. et NAUBERT-RISER C., 1990).

<sup>2</sup> Guillaume Janneau (1887-1981) est l'un des critiques d'art décoratif les plus prolifiques et lucides de l'entre-deux-guerres. Il collabore dans les années 1910 au *Temps* et poursuit cette activité dans des revues telles que *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* (juillet 1920-octobre 1926), *Art et Décoration*, la *Revue de l'art ancien et moderne* et *Beaux-Arts*. Sur Janneau critique d'art décoratif, voir FROISSART R., « Guillaume Janneau, un antimoderne pour un art décoratif cubiste », FROISSART R., HOUSSAIS L., LUNEAU J.-F. (dir.), *Catégories en question : du romantisme à l'Art déco. Hommage à Jean-Paul Bouillon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (à paraître). Janneau mène parallèlement une carrière de fonctionnaire : inspecteur adjoint au Service des objets mobiliers au sein du Service des monuments historiques en 1907 (titularisé en 1910), il est chargé, en 1918, de récupérer les trésors d'art du Nord de la France enlevés par les Allemands. En 1923, Janneau intègre le Garde-meuble, d'abord comme administrateur adjoint puis, au début de 1926, comme administrateur. À l'Exposition de 1925, il est rapporteur pour le Mobilier et expert au jury international pour les sections étrangères. Janneau se voit confier en 1931 la réorganisation de la manufacture d'Aubusson et Felletin ; en 1935, il devient directeur provisoire de Beauvais du fait du rattachement des ateliers au Mobilier national ; il en sera de même en 1937 pour les Gobelins. À cette date s'opère la fusion des deux manufactures de tapisserie et Janneau en devient le premier administrateur général. Du 29 octobre 1940 au 1<sup>er</sup> janvier 1943, on lui confie aussi la manufacture de Sèvres. À la fin de l'occupation allemande, il est suspendu de ses fonctions par arrêté du 14 septembre 1944 et mis à la retraite en 1945. Sur Janneau, voir SAMOYAUULT J.-P., « Histoire des Gobelins de 1908 à 1944 », *La Manufacture des Gobelins dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Beauvais, Galerie nationale de la Tapisserie, 1999, p.7-26.

<sup>3</sup> Pascal Forthuny (pseud. de Georges Cochet, 1872-1962) joue un rôle important, en tant que directeur et unique rédacteur des *Cahiers de l'Art moderne* (sept livraisons publiées en 1913) dans le conflit né de la commande du Théâtre des Champs-Élysées et opposant Auguste Perret à Henry Van de Velde – nouveau rationalisme classique *versus* vitalisme individualiste de l'Art nouveau ; il contribue à l'élimination de ce dernier. Voir VIGATO J.-C., *L'Architecture régionaliste, France 1890-1950*, Paris, IFA/Norma Éditions, 1994, p.30-34 ; « Pascal Forthuny », COHEN J.-L., ABRAM J. et LAMBERT G. (dir.), *Encyclopédie Perret*, Paris, Le Moniteur, 2002, p.309.

côtés d'Adolphe Tabarant, adepte de l'art réaliste et social mais aussi mémoire vivante de l'impressionnisme<sup>4</sup> ?

Au caractère apparemment hétéroclite de cette réunion de personnalités s'ajoute un certain flou dans l'identité même de la revue. Celle-ci, financée par la galerie Bernheim-Jeune<sup>5</sup> et accueillie dans ses locaux pendant toute la durée de son existence (du 1<sup>er</sup> décembre 1919 au 31 décembre 1926), trouverait logiquement sa place parmi les organes émanant des réseaux commerciaux dont la puissance stratégique se confirme dans l'entre-deux-guerres : au mieux porte-parole d'un combat esthétique, au pire simples supports de

---

<sup>4</sup> Adolphe Tabarant (1863-1950) est poète, écrivain, critique d'art et journaliste socialiste. De retour à Paris après avoir été exilé en Belgique et en Suisse, Tabarant fonde le 15 novembre 1889 le Club de l'art social qui, dissous à la fin de 1890, réunit, entre autres, Léon Cladel, J. H. Rosny, Jean Ajalbert, Lucien Descaves, Camille Pissarro, Auguste Rodin, Jean Grave, Louise Michel. Il collabore à de nombreuses revues parmi lesquelles *L'Endehors* (hebdomadaire libertaire fondé par Zo d'Axa), *La Revue de l'Époque*, *La Renaissance* (toujours avec Zo d'Axa, mais aussi avec Fénéon et Paul Adam), le *Petit Bottin des lettres & des arts* ou *La Plume* ; son nom apparaît aussi dans des quotidiens tels *L'Action* ou *L'Œuvre* sous le pseudonyme de « l'Imagier ». Ami de Zola et dreyfusard – il signe la pétition pour la révision du procès dans *L'Aurore* du 17 janvier 1898 –, Tabarant publie dans une collection de *Petites brochures d'enseignement et de combat socialiste* une plaquette intitulée *Socialisme et antisémitisme*, attaque en règle des thèses d'Édouard Drumont. Paul Alexis, Gustave Coquiot, Pol Neveux, Gustave Geffroy, Frantz Jourdain, Steinlen, Renoir, Pissarro et ses fils, Signac, Luce ou Utrillo composent le milieu intellectuel et artistique assidument fréquenté par Tabarant. Il est un témoin essentiel de l'impressionnisme et du post-impressionnisme et s'en fait l'historien dans *Le Bulletin de la Vie artistique* (auquel il collabore à partir du n°3 du 1<sup>er</sup> février 1921), dans les catalogues des premières expositions organisées sur ces mouvements dans les années 1910-1930, ou dans des ouvrages touffus d'information sur Pissarro (1924), Utrillo (1926) ou Manet (1931 et 1947). Voir [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Adolphe\\_Tabarant](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Adolphe_Tabarant) (consulté le 16 octobre 2009).

<sup>5</sup> Les informations sur la galerie Bernheim-Jeune sont très lacunaires, parfois contradictoires et invérifiables, puisque la famille Dauberville ne permet pas l'accès aux archives familiales. D'après les informations éparées recueillies de sources diverses : FENEON F., « Préface », *L'Art Moderne et quelques aspects de l'art d'autrefois*, Paris, Bernheim-Jeune éditeurs, 2 tomes, 1918 et 1919 ; quelques entrefilets du *BVA* ; COGNAT R., « Milieux et conditions de développement », HUYGHE R. et GERMAIN B. (dir.), *Histoire de l'art contemporain. La Peinture*, préface de Mistler J., introduction par Focillon H., Paris, Librairie Félix Alcan, 1935, p.17-24 ; HALPERIN J. U., « Chronologie », FENEON F., *Œuvres..., op. cit.*, t.1 ; GEE M., *Dealers, critics, and collectors of modern painting. Aspects of Parisian art market 1910-1930*, New York & London, Garland Publishing, 1981. Aaron Bernheim (1758-1828) et son fils Joseph s'installent comme marchands de couleurs à Besançon au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le fils de ce dernier, Alexandre (Besançon 1839-Paris 1915), se lie à des artistes parmi lesquels Courbet ; il commence alors une collection de tableaux et ouvre en 1863 à Paris, au 8 rue Laffitte, la galerie Bernheim-Jeune où il expose dès les années 1870 les peintres de Barbizon et les impressionnistes. Ses fils, Joseph (ou Josse, dit Bernheim-Dauberville, 1870-1941) et Gaston (dit Bernheim de Villiers, 1872-1953) relèvent la galerie paternelle dans les années 1880 et réunissent une importante collection au 107 de l'avenue Henri Martin. En 1899, leur sœur Gabrielle épouse en secondes noces Félix Vallotton, grâce auquel Félix Fénéon est employé à la galerie lorsque celle-ci est transférée, en 1906, au 25 boulevard de la Madeleine, à l'angle de la rue Richepance. Le critique devient directeur artistique et responsable de la section contemporaine à partir de 1908. Trop à l'étroit, la galerie s'installe à la fin de 1924 au 83 Faubourg Saint-Honoré, dans un immeuble spécialement construit pour elle (*BVA*, 15 mai 1924, n°10). Émile Bernheim, qui participait à la gestion de la galerie depuis 1906, prend alors une retraite anticipée. Lorsque, à la fin de 1926, le *Bulletin* est transféré à la nouvelle adresse, Fénéon interrompt la collaboration avec les Bernheim et la revue cesse de paraître (*BVA*, 15 décembre 1926, n°24). Joseph (ou Josse) Bernheim a deux fils, Jean et Henri Dauberville, qui lèguent la galerie à leurs fils, actuels propriétaires de la galerie. Marie Nérot a tenté de cerner l'activité de la galerie Bernheim-Jeune : *La Galerie Bernheim-Jeune, les expositions des années 1903-1930*, master 1 de recherche, Froissart R. (dir.), université de Provence Aix-Marseille 1, juin 2010.

vente<sup>6</sup>. Mais ce classement ne correspond que très partiellement à la teneur des rubriques et des articles du *Bulletin*. Hormis quelques reproductions de tableaux du fonds Bernheim, la revue ne consacre à première vue à la galerie et au marché de l'art que des chroniques assez sèches, privilégiant plutôt des questions artistiques d'ordre général, avec un penchant certain pour la « modernité » telle qu'elle se décline surtout dans les arts du décor dans ces années précédant l'Exposition internationale de 1925.

Heureusement une page s'adressant aux « lecteurs » ouvre le premier numéro du *Bulletin*, déclaration d'intention qui peut nous aider à circonscrire les ambitions de l'entreprise. Signé par « les éditeurs », le ton et le propos du texte liminaire portent la marque des deux principaux rédacteurs, Fénéon et Janneau<sup>7</sup>. Certes en renonçant d'emblée à être « une grande revue », le *Bulletin* adopte un parti pris dont la modestie peut être considérée comme le trait commun des feuilles voulues et financées par les galeries<sup>8</sup>. Cette limite que les « éditeurs » assignent à leur *Bulletin* pourrait aussi être une manière subtile de l'inscrire dans la lignée des « petites revues » de l'époque symboliste dont Fénéon avait été un représentant actif et illustre<sup>9</sup>. Pourtant, en rejetant les « querelles de doctrines » et en ne voulant être le « champion d'aucun parti, d'aucune école, d'aucun cénacle », le *Bulletin* paraît renoncer à ce qui avait caractérisé justement les périodiques d'avant-garde de la fin du siècle : le ton parfois violemment polémique, une partialité assumée sans regret ni demi-mesure. Tout en restant ouverts « au tumulte des idées », les « éditeurs » se disent en effet convaincus que l'art est une « chose respectable et multiforme », non réductible à une formule ; la critique doit donc rester « courtoise », éviter les « anathèmes » ou le « louange arbitraire » afin de se tenir à l'écart de la « prétention solennelle » de « réformer [...] l'art [ou] les artistes<sup>10</sup> ». Un regard de « curieux avertis » devrait alors permettre au *Bulletin* de fournir au lecteur une « information analytique toute objective<sup>11</sup> ». C'est l'avant-garde la plus combative de la décennie écoulée et ses défenseurs, regroupés autour de quelques titres bruyants – *Sic*, *Nord-Sud*, *L'Élan*<sup>12</sup>... – qui paraissent ici mis à distance. C'est à la lumière du rationalisme de Janneau que la modération du propos peut être lue. La lecture des éditoriaux et des articles du *Bulletin* montre que, s'il y a confrontation, elle se fait selon un mode toujours policé, parfois ironique ; elle aura comme objet privilégié la « modernité » et comme interlocuteurs (parfois explicitement nommés mais le plus souvent sous-tendus) les deux revues qui, à la même époque, font de ce thème l'axe même de leur réflexion, voire de leur idéologie : le *Bulletin de l'Effort moderne* de

---

<sup>6</sup> Voir GEE M., *op. cit.* ; PILGRAM M., «Kunstkritik oder Eigenwerbung ? Zeitschriften von Pariser Galerien in den zwanziger Jahren», FLECKNER U. (dir.), *Prenez garde à la peinture ! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*, Berlin, Akademie, 1999, p.29-56.

<sup>7</sup> LES ÉDITEURS, « À nos lecteurs », *BVA*, 1<sup>er</sup> décembre 1919, n°1, n.p.

<sup>8</sup> Sur les bulletins de galerie, voir GEE M., *op. cit.*, chap.IV ; CHEVREFILS DESBIOLLES Y., *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'Revues, 1993, p.179-190.

<sup>9</sup> Voir LUCBERT F., *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p.39 sqq., 121 sqq.

<sup>10</sup> LES ÉDITEURS, *op. cit.*

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> *Sic*, *Sons Idées Couleurs Formes*, (janvier 1919-décembre 1919) revue animée par Pierre Albert-Birot ; *Nord-Sud*, (mars 1917-octobre 1918) revue animée par Pierre Reverdy ; *L'Élan*, (avril 1915-avril 1916) revue dirigée par Amédée Ozenfant. Voir CHEVREFILS DESBIOLLES Y., *op. cit.*, p.57-63, 287, 300, 314. Sur *L'Élan*, DUCROS F., « Ozenfant, vers le purisme », *Amédée Ozenfant*, cat. exposition (Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer, 5 octobre-2 décembre 1985), Saint-Quentin, 1985, p.16-29.

Léonce Rosenberg<sup>13</sup> et *L'Esprit Nouveau* d'Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret<sup>14</sup>. C'est le cubisme défendu par le premier et le purisme intransigeant du deuxième qui seront débattus et contestés par le *Bulletin*, au fil de textes qui, pour la plupart de la main de Janneau, finiront par donner corps à une ligne éditoriale bien définie, éloignant finalement la revue de la neutralité affichée au début.

Il reste que l'*aurea mediocritas* revendiquée dans cette première page du *Bulletin* a tout pour rebuter aussi bien l'historien attiré par les pratiques « manifestaires » de l'avant-garde que celui à la recherche d'appels « à l'ordre » non moins tonitruants.

### Fonctionnement du *Bulletin*

L'équipe initiale de la revue, très resserrée, se modifie peu. Elle est composée de Fénéon, Janneau et Forthuny, mais ce dernier n'est plus mentionné dans le comité de rédaction à partir du 15 février 1923<sup>15</sup>, comme André Marty<sup>16</sup>, qui venait pourtant juste de le rejoindre, le 1<sup>er</sup> janvier précédent. Adolphe Tabarant, qui était dès le début chargé de la « Curiosité » et de la peinture d'avant 1900, est mentionné parmi les rédacteurs à partir du 1<sup>er</sup> janvier 1923<sup>17</sup>. Quant à Janneau, nommé administrateur du Mobilier national, il laisse sa place le 1<sup>er</sup> février 1926 à Francis de Miomandre, qui travaillait déjà pour Bernheim-Jeune aux côtés de Fénéon ; le style mondain et le propos inconsistant de celui-ci finiront alors par ôter au *Bulletin* son intérêt principal, qui était sa tenue critique<sup>18</sup>. Cette perte de

---

<sup>13</sup> Les 40 numéros du *Bulletin de l'Effort moderne* ont paru entre janvier 1924 et décembre 1927. Voir CHEVREFILS DESBIOLLES Y., *op. cit.*, p.186-188, 272 ; NAVAMARAT A., *Analyse du Bulletin de l'Effort moderne (1924-1927)*, maîtrise sous la dir. de S. Lemoine, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'université de Dijon, 1975-1976 ; GABARON S., *Léonce Rosenberg et le Bulletin de l'Effort Moderne (1924-1927) : un regard sur le cubisme, la critique et le marché de l'art*, mémoire de Master 1, sous la dir. de R. Froissart, Université de Provence – Aix-Marseille I, sept. 2010.

<sup>14</sup> *L'Esprit Nouveau* paraît entre octobre 1920 et janvier 1925. Voir CHEVREFILS DESBIOLLES, *op. cit.*, p.96-99, 288. Pour l'historiographie récente sur la revue voir notre analyse de : WILL-LEVAILLANT F., « Norme et forme à travers *L'Esprit Nouveau* » (BOUILLON J.-P., CEYSSON B., WILL-LEVAILLANT F. (dir.), *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Université de Saint-Étienne, CIEREC, Travaux VIII, 1975, p.241-276) dans BORDES P. (dir.), *Histoire sociale de l'art – une anthologie critique. Vol.1 : Textes de référence, 1930-1990*, Presses du Réel – INHA (à paraître).

<sup>15</sup> Forthuny écrit pour la dernière fois dans le *Bulletin* du 1<sup>er</sup> février 1923 et répond à une enquête sur le renouveau de la tapisserie publiée dans la livraison du 1<sup>er</sup> mars 1923.

<sup>16</sup> André Marty (1857- ?), auteur de *L'Imprimerie et les procédés de gravure au vingtième siècle*, Paris, A. Marty, 1906, écrit épisodiquement dans le *BVA* ; sa dernière collaboration paraît dans la livraison du 15 décembre 1924.

<sup>17</sup> Mais le premier texte signé par T. (Tabarant) est dans la livraison du *BVA* du 15 janvier 1921.

<sup>18</sup> Le dernier article signé par Janneau paraît dans le *BVA* du 15 janvier 1926 ; le 1<sup>er</sup> février 1926, le *BVA* annonce la fin de la collaboration de Janneau suite à sa nomination comme administrateur du Mobilier national. Poète, romancier, essayiste, auteur dramatique, nouvelliste et critique, Francis de Miomandre (pseud. de François-Félicien Durand, 1880-1959) a fréquenté les milieux symbolistes du début du xx<sup>e</sup> siècle. D'abord secrétaire de Camille Mauclair, il continue cette fonction auprès de Félix Fénéon à la galerie Bernheim puis, en 1912, il est secrétaire de rédaction de *L'Art et les artistes*. Miomandre est l'auteur de plus de cent ouvrages et de milliers d'articles dans plus de deux cents journaux et revues, parmi lesquelles le *Mercure de France*, *L'Occident*, *La NRF* ou *Les Cahiers du Sud* ; il se lie entre autres à André Suarès, Jean Cocteau, Supervielle, Léonor Fini, Remy de Gourmont, Debussy, Paul Valéry, Max Elskamp, Valéry Larbaud. Il obtient le prix Goncourt en 1908. On lui doit aussi de nombreuses traductions de l'espagnol. Voir DUSSERT É., « L'enchanteur au bois dormant », *Le Matricule des Anges*, n°22, janvier-mars 1998 (consulté en ligne le 24 juin 2010 : <http://www.lmda.net/mat/MAT02299.html>). Miomandre évoque lui-même dans le *BVA* ses débuts avec Fénéon, sa connaissance des Nabis et de Frantz Jourdain et s'inscrit dans une modernité

mordant a dû être ressentie car on fait appel, pour la livraison du 1<sup>er</sup> novembre 1926, à René Chavance et André Warnod, deux critiques aussi engagés et vifs que Janneau<sup>19</sup>. Cette tentative n'est pas probante puisque un mois et demi plus tard Fénéon, avec la franchise qui le caractérise, déclare la tâche du *Bulletin* terminée. Des raisons concrètes peuvent avoir conforté Fénéon dans sa décision : l'installation de Bernheim-Jeune dans de nouveaux bureaux ou le fait d'avoir lui-même quitté la galerie en 1924. Mais ce sont des raisons symboliques qui sont avancées par l'écrivain. Ayant enserré l'existence de la revue entre les deux bornes chronologiques de la mort de Renoir et de celle de Monet, il aurait été, affirme-t-il, « fastidieux de continuer » : « 30 cm sur un rayon suffisent. Ambitionner plus de place aurait été impertinent<sup>20</sup> ».

Dans le *Mercure de France*, Apollinaire avait déjà salué en 1914 la création par Fénéon d'un *Bulletin* qui allait traiter de la « grande peinture » à la façon des « bulletins de la Grande Armée<sup>21</sup> ». Or c'est « ce titre bien moderne<sup>22</sup> » qui est repris au lendemain de la Grande Guerre. Après l'éclat des manifestes et les explosions partisans, quoi de mieux que de se réclamer de la seule objectivité des faits ? Effectivement, ce genre de publication réunit en général de courts communiqués relatant des informations et des données factuelles, sans commentaire ni étalage de théories. Ainsi, l'anonymat de la plupart des textes et l'absence de tables (un schématique sommaire composé par les seuls titres des articles ou des rubriques est placé en tête de chaque numéro) entend maintenir la revue à la surface de l'actualité, le lecteur n'étant pas censé y chercher rétrospectivement des études ou des synthèses sur des sujets plus larges. Face à ce vœu de neutralité, à cette sécheresse quelque peu désabusée, il n'est pas aisé de repérer une ligne éditoriale précise ; néanmoins une évolution dans la composition de la revue apparaît clairement. La trentaine de pages du *Bulletin*, au début plutôt centrées sur les sphères institutionnelle et marchande (musées, expositions, ventes), se structurent au fur et à mesure autour de la critique d'art et d'une première historiographie qui s'exerce sur la modernité récente, à partir de Manet et Corot. Ce passage s'effectue grâce à la présence de plus en plus massive des « enquêtes » qui, en réduisant la place de la « curiosité » et de la chronique, finissent par relayer un propos mieux construit et rendre ainsi lisible une stratégie. Car par le choix des questions et des interlocuteurs la revue prend quand même position, et ce

---

modérée : « il n'est pas de meilleure manière de continuer la tradition que de défendre la nouveauté. Les indépendants de ce matin sont les classiques de ce soir » (« Vingt ans après », *BVA*, n°4, 15 février 1926).

<sup>19</sup> René Chavance (1879-1961) est surtout critique d'art décoratif. André Warnod (1885-1960) est un personnage de la bohème montmartroise d'abord, montparnassienne ensuite. Écrivain, critique d'art et dessinateur, il est le premier à lancer l'appellation École de Paris dans un article de *Comoedia* publié le 27 janvier 1925 et qu'il reprend en octobre de la même année en introduction de son livre *Les Berceaux de la jeune peinture*. Voir J. W. [Jeanine WARNOD], « Warnod, André », *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'Autre*, cat. d'exposition (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2000- 2001), Paris musées, 2000, p.396-397.

<sup>20</sup> « À nos lecteurs », n° 24, 15 décembre 1926, p.371.

<sup>21</sup> *Mercure de France*, 16 mars 1914, rééd. dans : FENEON F., *Œuvres...*, op. cit., t.I, p.268. Le *Bulletin* de Fénéon, qui paraît de manière irrégulière entre 1914 et 1919, se trouve parfois à la fin des catalogues de la galerie Bernheim. Dix numéros ont pu être retrouvés, dont neuf réédités dans le volume d' *Œuvres* ci-dessus cité, mais Tabarant parle d'une douzaine de numéros. En 1914 le *Bulletin* est généralement mensuel, toutefois en mars paraissent trois numéros et en juin deux. Les neuf premiers datent de janvier-juin 1914 ; les deux derniers se trouvent dans des catalogues de la seconde moitié de 1919. Ils sont de petites dimensions et comptent entre trois et quatre pages. Cf. NEROT, *La Galerie Bernheim-Jeune*, op. cit., 2010.

<sup>22</sup> FENEON F., *Œuvres*, op. cit., t. I, p. 268.

malgré le pluralisme affiché du procédé, aux antipodes des pratiques manifestaires le plus souvent sectaires des avant-gardes. En ayant un recours de plus en plus systématique aux enquêtes, le *Bulletin* s'inscrit pleinement dans la volonté de désigner les « élites » ; celles-ci constituent une opinion qui, supposée indépendante, est amenée à s'exprimer sur les sujets les plus divers suivant la croyance en une « psychologie sociale » développée à la fin du siècle précédent<sup>23</sup>.

C'est Guillaume Janneau qui signe le plus grand nombre d'articles (plus de deux cents), parmi lesquels les éditoriaux consacrés aux questions d'actualité : la tenue des Salons, le fonctionnement des institutions et leurs réformes, l'organisation des musées et des expositions importantes, la législation, la recherche de formes nouvelles en rapport avec la modernité technique et les élites sociales de l'immédiat après-guerre. Ces mêmes thèmes sont abordés sous la forme d'« enquêtes » : chaque personnalité interpellée – artiste ou critique – est brièvement présentée avant de lui laisser la parole ; en revanche, rien ne précise l'identité de l'intervieweur et l'on pourrait imaginer que Janneau, Fénéon et Tabarant se partageaient la tâche selon les réseaux sollicités. Cependant, deux indices laissent penser qu'elles sont réalisées surtout à l'initiative de Janneau : d'une part, une partie de la correspondance échangée entre Janneau et les artistes recoupe les réponses publiées dans le *Bulletin*<sup>24</sup> ; d'autre part, ces « enquêtes » sont introduites très souvent par des éditoriaux où Janneau commence par donner son avis. Une seule et unique question est posée ; les réponses, d'une longueur très variable, peuvent occuper un seul ou plusieurs numéros (jusqu'à dix-huit). Des « visites d'ateliers » et des interviews complètent ce dispositif et, tout en rentrant dans la typologie de l'« enquête », elles permettent d'entretenir une relation de plus grande proximité avec l'interlocuteur. Janneau avait déjà pratiqué cette formule avec succès. En août/septembre 1913, *Le Temps* avait publié son enquête sur l'apprentissage des métiers d'art qui marquait ses débuts dans le journalisme, selon un mode hérité de la presse moderniste de la fin du siècle<sup>25</sup>. Il avait réuni ensuite les réponses en volume en 1914, inaugurant une pratique qu'il systématise pendant les années du *Bulletin*<sup>26</sup>. Ce sont en effet les « enquêtes » du *Bulletin* qui forment la matière principale des trois ouvrages les plus passionnants publiés par Janneau : *L'Art décoratif moderne. Formes nouvelles et programmes nouveaux* (1925), *Technique du décor intérieur moderne* (1928) et *L'Art cubiste. Théories et réalisations, étude critique* (1929)<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Le *Bulletin* partage cette vogue des « enquêtes » avec le reste de la presse périodique de l'époque, généralement préoccupée de réhabiliter le « rôle directeur des élites » et convaincue de « la nécessité de stimuler les énergies, au plan collectif comme au plan individuel. » LE BEGUEC G., « Revues de la mouvance modérée », PLUET-DESPATIN J., LEYMAIRE M., MOLLIER J.-Y. (dir.), *La Belle Époque des revues 1880-1914*, Éditions de l'IMEC, 2002, p. 189.

<sup>24</sup> Une partie de cette correspondance – qu'on imagine plus abondante mais peut-être perdue – est conservée aux Archives nationales sous la côte AP/531/5. Je tiens à remercier ici M. Jean Vittet, Inspecteur de la Création artistique et chef du service de la documentation au Mobilier national, pour m'avoir signalé ce fonds d'archives.

<sup>25</sup> Voir MENEUX C., « Les enquêtes artistiques : une nouvelle forme de critique (1894-1905) », dans *La Critique d'art en France*, Actes de la journée d'étude de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, Liame (décembre 2010), PINCHON P. (dir.) (à paraître).

<sup>26</sup> JANNEAU G., *L'Apprentissage dans les métiers d'art. Une enquête*, Paris, H. Dunod et E. Pinat, 1914.

<sup>27</sup> Respectivement : Paris, Bernheim Jeune, 1925 ; Paris, Éditions Albert Morancé, s.d., [1928] ; Paris, Charles Moreau, 1929.

Comparée à l'abondance des interventions de Janneau, les textes signés (presque toujours de ses seules initiales) par Fénéon paraissent bien espacés<sup>28</sup> : une série d'entretiens avec de grands collectionneurs et des marchands, une longue enquête sur les « arts lointains » (il en possédait une belle collection) et qui sont bien présents dans le *Bulletin* grâce aussi à Janneau (fig. 2), la publication des carnets inédits de Cross, quelques réflexions éparpillées sur la peinture néo-impressionniste et sur le décor moderne. À partir de 1924, année où il quitte Bernheim-Jeune, la signature de Fénéon disparaît du *Bulletin*. Mais son dandysme, son ironie cinglante et sa connaissance très fine des milieux artistiques parisiens sont reconnaissables aussi dans les « Paroles » qui clôturent chaque *Bulletin* : courts billets rapportant des mots d'artistes ou fustigeant les lieux communs et le snobisme contemporains écrits dans un style épigrammatique qui rappelle les célèbres *Nouvelles en trois lignes*<sup>29</sup>.

Quant à Adolphe Tabarant et à Pascal Forthuny, ils se chargent d'une histoire plus anecdotique, relatant des menus événements de la vie artistique parisienne dans un ton qui relève plutôt de la proximité amicale ou du journalisme que de la critique<sup>30</sup>. Le premier a comme tâche principale de suivre les ventes pour nourrir sa rubrique sur la « Curiosité » et d'en révéler parfois les dessous (il mène par exemple une enquête sur les ventes Uhde et Kahnweiler<sup>31</sup>), mais peut aussi rendre compte des expositions, des publications, de la vie des galeries et des musées, des commandes ou des « disparitions ». Son apport le plus intéressant est son témoignage personnel sur l'époque de l'impressionnisme, ses acteurs, leurs faits et gestes, leurs propos. Les chroniques de Forthuny qui composent la rubrique « D'ici... et d'ailleurs » couvrent en revanche surtout la sphère institutionnelle française et étrangère en traitant les faits marquants et les questions législatives en particulier. Bien qu'elles soient assez brèves et plutôt impersonnelles, ces notices sont parfois assez polémiques. Cependant les domaines couverts par Tabarant et Forthuny font surtout l'objet de chroniques anonymes ; certaines aident à comprendre le réseau et le cadre de référence du *Bulletin*. C'est le cas par exemple de la rubrique du « Courrier de la Presse », où sont mentionnés et résumés les articles parus dans d'autres périodiques, les plus cités étant *L'Amour de l'Art*, *L'Art vivant*, *La Renaissance de l'Art français et des industries du luxe*, *Le Temps* ou *L'Opinion*<sup>32</sup>, une presse donc généralement modérée, voire conservatrice.

S'ouvrant avec un éditorial généralement engagé de Janneau, le *Bulletin* poursuit avec une enquête, une interview ou un article assez approfondi, proposant ensuite une

---

<sup>28</sup> Fénéon signe tout de même environ 120 articles.

<sup>29</sup> FENEON F., *Œuvres*, introduction de Jean Paulhan, Paris, NRF Gallimard, 1948 (1991), p.307-434 (textes extraits du *Matin*, 1906).

<sup>30</sup> Ils signent respectivement plus de 180 et environ 70 articles.

<sup>31</sup> Tabarant, « La vente des séquestres Uhde et Kahnweiler. Une enquête », *BVA*, 15 mai et 1<sup>er</sup> juin 1921, n°10 et n°11.

<sup>32</sup> Pour une synthèse générale sur la presse modérée ou conservatrice de cette époque, voir LE BEGUEC G., « Revues... », PLUET-DESPATIN... (dir.), *La Belle Époque op. cit.*, p. 179-193 ; CORPET O., « Les revues », SIRINELLI J.-F. (dir.), *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, 2006, vol.2, p.161-212. Sur les arts dans la presse, LE NOUËNE P., « Images du statut et de la fonction de l'artiste dans le discours des critiques d'art en 1915 et 1919 », *Cahier des arts et des artistes*, n°1, octobre 1984, p.29-63, n°2, 1988, p.67-126 ; SILVER K. E., *Vers le retour à l'ordre. L'Avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991 (traduit de l'anglais : *Esprit de Corps. The Art of Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton University Press, 1989).



deuxième partie consacrée à la chronique de la vie artistique, pour clore sur un mot d'esprit ou un fait drôle : telle est la structure de la revue avant l'évolution qui, en 1924, à l'approche de l'Exposition internationale, accordera aux arts décoratifs la place principale et à Janneau le rôle le plus important, laissant quelque peu dans l'ombre la peinture, Fénéon et Tabarant.

### L'« art indépendant » des anarco-socialistes...

S'il est certain que toute revue est l'« épice centre d'un réseau<sup>33</sup> », celui du *Bulletin* reste relativement opaque. Les changements de composition de la rédaction disent peu sur la nature des liens existant entre les collaborateurs, et entre ceux-ci et les propriétaires de la galerie, les frères Gaston et Josse Bernheim. La personnalité mieux étudiée de Fénéon permet de formuler quelques hypothèses que la lecture des écrits de Janneau et, en moindre mesure, de ceux de Tabarant, pourra aider à étayer.

Proche des milieux symbolistes et anarchistes, ami de Seurat et de Signac, Fénéon déploie depuis le début des années 1880 une activité de théoricien, critique et écrivain d'art dans de nombreux journaux et revues (*La Revue wagnérienne*, *La Vogue*, *La Revue Indépendante*, *La Cravache*, *La Plume* ou *La Revue Blanche* notamment)<sup>34</sup>. Cependant, la moitié des années 1890 marque un tournant : après la mort de Seurat (1891), l'arrêt de certaines revues (*La Vogue* et *La Revue indépendante*, qu'il dirigeait avec Gustave Kahn) et le « procès des Trente » qui le voit sur le banc des accusés, Fénéon choisit la posture de l'éminence grise dont « l'immense modestie » du « dilettante suprêmement sûr et cultivé » en fait l'un des modèles du M. Teste de Paul Valéry<sup>35</sup>. Cette « sorte de Rimbaud de la critique dont le Harrar paisible aurait été une galerie de tableaux du Boulevard des Italiens » s'occupera désormais de l'art contemporain chez les Bernheim à partir de 1906<sup>36</sup>. Ses préférences vont aux peintres de la génération des Nabis et aux Fauves – Cross, Matisse, Van Dongen –, mais il réussit aussi à ouvrir la galerie à quelques courants iconoclastes. La bienveillance de Fénéon à l'égard des Futuristes, dont il organise la première exposition à Paris en 1912, pourrait s'expliquer par ce qui reste de symboliste dans les rêves d'art total de Marinetti, par l'anarchisme et par la haine commune d'une culture académique figée<sup>37</sup>. De même, la vitrine offerte aux « Synchronistes » – Morgan Russel, MacDonald, Wright – est le soutien concret porté par Fénéon à un courant dont les recherches sur la lumière colorée et ses effets avaient été

---

<sup>33</sup> Selon les principes que Pierre Bourdieu a inspiré à BOSCHETTI A., « *Les Temps modernes* dans le champ littéraire 1945-1970 », *La Revue des revues*, n°7, 1989. Cité par LEVAILLANT F., « Préface », CHEVREUILS DESBIOLLES Y., *op. cit.*, p.9.

<sup>34</sup> Sur le rôle et les stratégies de Fénéon revuiste, voir les pages éclairantes de LUCBERT F., *op. cit.*, p.51 sqq.

<sup>35</sup> CACHIN F., « Introduction », dans FENEON F., *Au-delà de l'impressionnisme*, *op. cit.*, p.28.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.11. Cachin précise que, grâce à Fénéon la galerie Bernheim, à laquelle étaient liés, entre autres, Bonnard et Vuillard, signe des contrats avec Cross en 1906, Signac en 1907, Matisse en 1908 et Van Dongen en 1909.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.26 ; OTTINGER D., « Cubisme + Futurisme = cubofuturisme », cat. *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, Centre Pompidou, 15 octobre 2008-26 janvier 2009, p.22, 27-28. Ottinger rappelle que, dans « Le Musée du Luxembourg », *Le Symboliste*, 15 octobre 1884, Fénéon avait déjà souhaité l'incendie du musée du Luxembourg. Voir aussi HALPERIN J. U., *Félix Fénéon. Art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Paris, Gallimard, 1991 (édition anglaise 1988), p.181. Cette ouverture à l'avant-garde se conclue toutefois très rapidement avec l'exposition, en 1913, des « orphiques » Morgan Russel et Stanton Macdonald-Wright.

inaugurées par les néo-impressionnistes. Ce n'est pourtant pas cette modernité que Fénéon avait prise en compte dans le *Bulletin* de 1914. Manet, Mallarmé, Corot, Puvis de Chavannes, Seurat, Cézanne, Lucie Cousturier... Ce canevas y était déjà en place ; il s'enrichira et se densifiera dans l'après-guerre mais toujours en refusant ostensiblement de prendre en compte les solutions de continuité. La présence d'Adolphe Tabarant renforce cet ancrage dans un passé proche qui, par-delà la Première Guerre mondiale, désigne en Corot et Manet les pères fondateurs, trouve son moment central dans l'impressionnisme et place Cézanne, Seurat, les derniers Renoir et Monet dans la même lignée, intégrant aux marges le développement fauve.

C'est un même engagement envers ce qui est convenu de réunir sous l'étiquette d'« art indépendant » que partagent Fénéon et Tabarant, si éloignés par ailleurs. L'un a, dès 1886, compris, mis en forme et diffusé les principes picturaux de Seurat et des néo-impressionnistes et s'est fait le porte-parole d'une certaine rigueur scientifique (ou pseudo-scientifique) telle qu'elle était énoncée dans les écrits de Chevreul et Charles Henry<sup>38</sup>. L'autre, journaliste très actif dans les milieux de la bohème montmartroise libertaire et socialiste, est proche de la génération impressionniste (il était l'ami de Pissarro et de Renoir, entre autres) dont il devient le premier historien à partir, justement, des années de collaboration au *Bulletin*. Pour Tabarant, fondateur du groupe de l'Art social en 1889, l'art – de Manet à Vlaminck, Utrillo et Valadon – est l'expression du milieu social et doit agir sur celui-ci<sup>39</sup>. Comme le note Françoise Lucbert, c'est le combat contre l'art officiel – désigné parfois en bloc comme « impressionniste » et pris dans son acception politique et non esthétique – qui incite les critiques des années 1880 à soutenir un certain art moderne, sans toujours tenir compte des théories qui le sous-tendent. Suivant une stratégie de contournement et de dévalorisation des lieux officiels de commande, production, exposition et vente, cet éclectisme relatif s'accordait parfaitement à l'essor d'un marché de l'art multipolaire et fragmenté<sup>40</sup>. On ne s'étonnera donc pas de retrouver deux figures centrales de l'anarchisme et du socialisme parisiens fin de siècle associées aux « deux frères siamois du mercantilisme moderne<sup>41</sup> », une fois l'effervescence contestataire revuiste transmigrée des milieux symbolistes aux premiers groupes d'avant-garde.

Car la galerie Bernheim-Jeune avait été liée depuis ses débuts aux milieux artistiques non académiques et son fondateur, Alexandre Bernheim (1839-1915), s'était honoré de l'amitié de Courbet ; dans les années 1860-1870 ses salles de la rue Laffitte avaient

---

<sup>38</sup> Sur Charles Henry, voir ZIMMERMANN M., *Les Mondes de Seurat, son œuvre et le débat artistique de son temps*, Paris, Albin Michel, 1991, p.227-275.

<sup>39</sup> Les statuts du Club de l'art social paraissent dans les *Annales artistiques et littéraires* le 15 novembre 1889 mais sa dissolution est déjà annoncée dans *La Plume* en mai 1890. Marc Le Bot établit un lien entre la fondation du Club de l'art social par Tabarant en 1889 et l'institution, par le Congrès socialiste international, de la grève générale du 1<sup>er</sup> mai. Le Bot rapporte que Tabarant est, comme Fénéon, inculpé au « procès des Trente » en 1894 et emprisonné à Mazas (*Peinture et Machinisme*, Paris, Klincksieck, 1973, p.101). Ce club se proposait de favoriser l'émergence d'une culture prolétarienne véritable et autonome. Voir SCOFFHAM-PEUFLY F., *Les Problèmes de l'art social à travers les revues politico-littéraires en France 1890-1896*, maîtrise, Paris VIII-Vincennes, 1970. Sur les revues et l'anarchie : ORIOL P., « Le flirt des "petites revues" », avec la vierge rouge », PLUET-DESPATIN... (dir.), *La Belle Époque op. cit.*, p. 161-177.

<sup>40</sup> LUCBERT F., *op. cit.*, p.121-126. Courbet et Manet sont les deux figures fondatrices du mythe de l'artiste indépendant.

<sup>41</sup> GEE, *op. cit.*, p. 72.

montré les toiles de Delacroix, Daumier ou Puvis de Chavannes et, par la suite, de Cézanne, Renoir, Van Gogh, Toulouse-Lautrec (fig. 3). Grâce à l'activisme de Fénéon et de Tabarant (qui aurait remplacé son confrère en 1924<sup>42</sup>), Gaston et Josse Bernheim s'assurent par contrat l'œuvre de plusieurs figures importantes de cette mouvance « indépendante » – Matisse, Bonnard, Dufy, Vlaminck, Utrillo. En 1918-1919, les deux luxueux volumes intitulés *L'Art Moderne* présentent les fleurons de la collection des deux frères et peuvent être lus comme une sorte de déclaration d'intentions quant à la peinture qui sera défendue par le *Bulletin*, dont la publication débute peu après<sup>43</sup>. Il s'agit, selon Fénéon (à qui la réunion de la collection Bernheim comme la conduite du projet éditorial des deux frères doivent vraisemblablement beaucoup), d'offrir une « image de l'art impressionniste et post-impressionniste et de le relier au passé par un petit nombre de pièces capitales », même en remontant aux hautes époques, afin d'établir un « jeu d'équivalences où l'art de jadis s'avère jeune et actuel et où l'art d'aujourd'hui assume la gravité héréditaire<sup>44</sup> ». Le voisinage calculé (entre autres) d'un Torse égyptien et d'une peinture d'Ingres réconciliés, selon le Fénéon passionné d'art « primitif », dans une même recherche de netteté synthétique de la forme, est exemplaire d'une démarche d'où la « table rase » est rigoureusement bannie. La modernité qui émerge des pages de ces somptueux albums est la même qui s'affiche dans les vitrines de la « galerie silencieuse » et qui se déploie discrètement dans les pages du *Bulletin* : elle alterne et dose les audaces, sans perdre de sa capacité à « amener et scandaliser les passants » en exposant Bonnard et Jacques-Émile Blanche, les futuristes et Renoir, Vuillard et les synchronistes, Signac, le douanier Rousseau, Cézanne et Monet, Regamey, Eva Gonzalès, Henri-Edmond Cross, Van Dongen, Matisse ou Vlaminck<sup>45</sup>. Loin d'être un simple instrument de propagande de la galerie qui le finance, le *Bulletin* s'emploie à un véritable travail de consolidation des acquis de la modernité récente, celle qui réunit justement ses multiples facettes sous l'appellation d'« art indépendant ». La revue offre, sous la plume de Tabarant et de Fénéon (mais aussi de Janneau), les prémices d'une historiographie qui se mettra véritablement en place dans les années 1930 grâce aux grandes expositions rétrospectives organisées à l'Orangerie des Tuileries<sup>46</sup>. Le *Bulletin* ne manquera d'ailleurs pas de se féliciter en 1926 de la création d'un cours d'histoire de l'impressionnisme à l'École du Louvre<sup>47</sup>. Face à une modernité telle que celle prônée par *L'Esprit Nouveau*, se réclamant d'une tradition française relue à l'aune de la « construction » et de « l'ordre », le *Bulletin* défend Renoir, Monet ou Cézanne comme Debussy, Franck et Rodin, en les rattachant

<sup>42</sup> Sur les artistes liés aux Bernheim, voir GEE, *op. cit.*, dont les annexes reproduisent quelques contrats.

<sup>43</sup> FENEON F., « Préface », *L'Art Moderne...*, *op. cit.*

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> COGNAT R., « Milieux et conditions de développement », HUYGHE R., *op. cit.*, p.20.

<sup>46</sup> Sur les premières rétrospectives d'impressionnistes organisées à l'Orangerie, voir CALLU A., *La Réunion des Musées nationaux 1870-1940. Genèse et fonctionnement*, Paris, École des Chartes, Genève, Librairie Droz et Paris, H. Champion, 1994 ; sur la réception des impressionnistes dans les années 1930, voir IAMURRI L., «La tradizione, il culto del passato, l'identità nazionale : un'inchiesta sull'arte francese», *Prospettiva*, 105, 2002 (2003), p.86-98 et «Lionello Venturi e la storia dell'Impressionismo, 1932-1939», *Studiolo*, n°5, 2007, p.77-93.

<sup>47</sup> ANONYME, « L'impressionnisme à l'École du Louvre », *BVA*, 1<sup>er</sup> février 1926, n°3 ; le cours est dispensé à partir du 11 janvier 1926 par Robert Rey.

aux valeurs de « clarté, réalisme et lyrisme<sup>48</sup> » et à une autre lignée, celle qui remonte à la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui passe par Delacroix et Corot.

### ... et l'art moderne des rationalistes

Le contenu du *Bulletin* ne se réduit nullement à une reconstitution consensuelle de la mosaïque des courants modernes de la peinture. En le feuilletant, on est étonné par la diversité des sujets abordés qui ne concernent pas directement l'activité de la galerie Bernheim-Jeune. De même, on s'explique difficilement la forte présence de Guillaume Janneau, fonctionnaire des Monuments historiques, bientôt administrateur adjoint du Garde-meuble (1923), puis administrateur du Mobilier national (1926). D'autant plus que l'apport de celui-ci, apparemment étranger au milieu du marché est, dès le premier numéro, bien plus important que celui de ses deux confrères, autant par la quantité que pour la teneur des sujets traités.

Un premier coup d'œil sur la formation et la carrière du jeune Janneau nous permet cependant d'imaginer des convergences d'ordre idéologique et esthétique avec les autres rédacteurs du *Bulletin*, Fénéon en particulier. Une note biographique anonyme insiste sur l'orientation socialiste et laïque du milieu familial et sur ce que les débuts de Janneau doivent à la loi de séparation de 1905, dont Aristide Briand, grand ami de son père, fut le fervent rapporteur<sup>49</sup>. Grâce à cette loi, Janneau est intégré dès 1907 au service des Monuments historiques dirigé alors par Frantz Marcou qui initia le jeune fonctionnaire à l'étude des objets d'art selon les principes du rationalisme viollet-le-ducien, socle théorique jamais remis en cause par la suite, malgré le tournant classiciste du milieu des années 1910 rapprochant Janneau de Maurice Denis et d'Auguste Perret. Très tôt, le fonctionnaire associe l'intérêt pour l'art du passé à celui pour la création contemporaine dans le domaine des arts décoratifs, ses conditions de production et les leviers institutionnels nécessaires à en favoriser l'essor. Pour ce qui est de la peinture, Janneau reste, comme ses confrères Fénéon et Tabarant, essentiellement attaché à la notion d'« art indépendant » dont les manifestations principales se déroulaient au Salon homonyme et au Salon d'Automne, constamment recensés par lui dans le *Bulletin*. Mais la convergence entre Fénéon et Janneau se produit aussi sur un autre plan. La rigueur théoricienne avait fait du premier le zéléateur du néo-impersonnalisme, le courant pictural le plus impersonnel de la fin du siècle, sorte de nouveau classicisme mais qui avait aussi rendu au tableau son autonomie, la recherche d'invariants plastiques se soldant par l'abandon nécessaire du sujet au profit d'un calcul savant de lignes et de couleurs censé stimuler les mouvements de l'âme. Bien que l'esthétique positiviste vulgarisée par Charles Henry ne recueille plus, dans l'après-guerre, le consensus absolu et unanime dont elle jouissait autour des années 1890, le *Bulletin* lui consacre néanmoins encore quelques articles

---

<sup>48</sup> ANONYME, « L'art moderne au Panthéon », *BVA*, 15 novembre 1920, n°24.

<sup>49</sup> Une note détaillée dactylographiée relatant la carrière de Janneau est conservée aux Archives nationales : AP/531/1. Voir aussi POUPEE H., « Guillaume Janneau », Fontanon C. et Grelon A. (dir.), *Les Professeurs du Conservatoire national des arts et métiers. Dictionnaire biographique 1794-1955*, Paris, Institut national de recherche pédagogique – CNAM, 1994, vol.I, p.631, où il est indiqué que Janneau a été professeur à la fin de sa carrière, entre 1945 et 1958.

importants, se plaçant en cela sur la même ligne que *L'Esprit Nouveau* rival<sup>50</sup>. Déjà dans le premier numéro du *Bulletin* d'avant-guerre (daté du 29 janvier 1914), Fénéon avait indirectement cautionné l'application de ces théories au décor intérieur en publiant l'extrait célèbre de la *Philosophie de l'Ameublement* d'Edgar Allan Poe, où il est question de l'effet psychologique obtenu sur l'habitant grâce au choix des cadres<sup>51</sup>. Or Janneau partage pleinement avec son confrère cette fascination pour les lois psychophysiques des formes ; celles-ci sous-tendent de surcroît toutes ses considérations sur l'histoire de la peinture moderne comprise comme une filiation ininterrompue de Delacroix aux Fauves en passant par Seurat et Signac<sup>52</sup>. En retour, Fénéon, dans les rares articles qu'il consacre à l'architecture et à l'intérieur, se plaît à ridiculiser les pastiches du mobilier contemporain et plaide pour une modernisation du décor quotidien, à la maison comme au théâtre et au cinéma<sup>53</sup>. Cependant, ce rationalisme dont Janneau est un fervent partisan, et qui se situe dans la continuité de l'esthétique scientifique défendue jadis par Fénéon, refuse tout extrémisme et reste donc aux antipodes de la posture ascétique affichée par *L'Esprit Nouveau*, véritable antagoniste sur ce point du *Bulletin*. S'il n'y a pas d'ostracisme à l'égard de Le Corbusier, l'appui inconditionnel de la revue va donc à Auguste Perret, l'architecte qui paraît incarner le mieux l'idéal d'une modernité réconciliée avec la grande tradition française et classique, en accord avec le positionnement modéré occupé par la galerie Bernheim-Jeune dans la sphère du marché de la peinture<sup>54</sup> (fig. 5). On le voit, les clivages ne se placent pas toujours où l'on s'attend à les trouver. Une même idée de « modernité » paraît réunir Janneau et Fénéon et pourrait expliquer la collaboration essentielle du fonctionnaire au *Bulletin*.

Elle pourrait expliquer aussi en partie la collaboration de Pascal Forthuny, critique spécialisé dans l'architecture et les arts décoratifs ayant une longue expérience de revuiste dans la presse spécialisée du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle (*Revue des Arts décoratifs*, *Gazette des Beaux-Arts*, *Art et Décoration*...) et qui décida en 1913 de créer sa propre revue, *Les Cahiers de l'art moderne*, dont il fut l'unique rédacteur<sup>55</sup>. Voulue comme un « coup de

---

<sup>50</sup> Fénéon semble avoir pris ses distances avec le théoricien dont il n'écrit que la nécrologie (« Disparus. Charles Henry », *BVA*, 15 novembre 1926, n°22), alors que Janneau semble accorder encore beaucoup d'importance à ses travaux, dont on peut retrouver l'écho dans plusieurs articles (« L'art et l'enseignement », *BVA*, 15 novembre 1921, n°22 ; « Le cinéma, maître à dessiner », *BVA*, 15 juillet 1922, n°14 ; « La peinture qui s'éteint », *BVA*, 1<sup>er</sup> septembre 1922, n°17 ; « Enquête sur l'origine de l'art – V », *BVA*, 15 septembre 1922, n°18 ; « Petites chapelles », *BVA*, 1<sup>er</sup> mars 1925, n°29). *L'Esprit Nouveau* publie la conférence « La Lumière, la Couleur et la Forme » donnée par Charles Henry à la Sorbonne le 7 décembre 1920 dans les numéros 6 (mars 1921, p. 605-623), 7 (avril 1921, p. 728-736), 8 (mai 1921, p. 946-958), 9 (juin 1921, p. 1068-1075).

<sup>51</sup> FENEON F., « Cadres », *Bulletin*, n°1, 29 janvier 1914, rééd. dans : FENEON, *Œuvres, op. cit.*, t. I, *Chroniques d'art*, 1970, p. 270-271.

<sup>52</sup> Voir par exemple JANNEAU G., « Les couleurs, effets d'optique », *BVA*, 15 octobre 1923, n°20 ; « L'art et ses "sujets" », *BVA*, 15 juillet 1924, n°14.

<sup>53</sup> Voir par exemple FENEON F., « Anachronismes I », *BVA* 1<sup>er</sup> février 1922, n°3 ; « Le meuble moderne au cinéma », *BVA*, 1<sup>er</sup> mars 1922, n°5.

<sup>54</sup> Voir FENEON F., « Une église en ciment armé », *BVA*, 15 juin 1921, n°12 ; JANNEAU G., « Le théâtre et la scène moderne », 15 avril 1924, n°8 ; « Que sera demain le logis ? IX- l'avis de A. Perret », 1<sup>er</sup> septembre 1924, n°17 ; « Art moderne », 15 mars 1925, n°30 ; « L'Exposition », 1<sup>er</sup> mai 1925, n°33. Sans surprise, le *BVA* prend les défenses de Perret contre Van de Velde : ANONYME, « Auguste Perret et Van de Velde », *BVA*, 1<sup>er</sup> septembre 1925, n°41.

<sup>55</sup> Nous n'avons pu prendre connaissance que des cinq livraisons conservées à la bibliothèque de l'Institut national d'Histoire de l'art, alors que Jean-Claude Vigato en mentionne sept (VIGATO J.-C., *op. cit.*, p.30-34).

clairon avant le combat », la revue entendait « crier ce que d'autres n'osent même pas murmurer » sur des questions touchant les « Beaux-arts – Art appliqué – Art moderne<sup>56</sup> ». Mais la modernité que Forthuny soutenait en 1913 portait, comme c'était le cas déjà autour de 1900, surtout sur l'architecture et la décoration. Fondée sur les principes rationalistes diffusés par le *Dictionnaire* et les *Entretiens* de Viollet-le-Duc, elle autorisait les attaques du critique contre l'enseignement professionnel, justifiait sa méfiance envers le projet de l'exposition de 1925<sup>57</sup> (alors programmée pour 1916) ou provoquait son « cri d'alarme » sur l'état des arts industriels en France.

La modernité rationaliste dont il est souvent question dans les éditoriaux du *Bulletin* repose sur ce même socle, Janneau relayant donc après la guerre (la véhémence en moins) les théories qui avaient permis l'essor de l'Art nouveau rationaliste et faisant du conservatisme et du mercantilisme à courte vue de l'industrie française sa cible préférée, comme son confrère dix ans auparavant. Plus que dans la modernité somme toute assez consensuelle de l'« art indépendant », c'est donc dans le combat pour une esthétique nouvelle dans les arts décoratifs et industriels (de manière plus épisodique dans l'architecture) que le *Bulletin* se montre le plus audacieux (fig. 4). Dans cette entreprise, le rôle direct de Forthuny reste somme toute limité, non seulement parce que celui-ci quitte le *Bulletin* au début de 1923 – juste au moment où s'intensifie le débat sur les modalités de l'exposition programmée pour 1925 –, mais aussi parce que ses prises de position nationalistes et parfois racistes, à l'opposé de celles d'un Fénéon ou d'un Janneau, ont pu contribuer à sa marginalisation dans la revue<sup>58</sup>.

Ce n'est pas ici le lieu d'approfondir l'apport de Janneau à la notion de « moderne » et qui fait une bonne part de l'intérêt du *Bulletin*<sup>59</sup>. Précisons que Janneau, après avoir débuté dans la revue en relatant les dommages causés aux musées par la guerre, s'intéresse ensuite très vite à la création contemporaine. Tout en plaçant les arts décoratifs au centre de sa réflexion, Janneau établit des liens forts entre ceux-ci et l'avant-garde picturale qu'a été pour lui d'abord le néo-impersonnisme, puis le cubisme de Braque et Picasso. Dans *Technique du décor* (1928), il fait sienne la réponse d'Angel Zarraga à une enquête du *Bulletin* où le peintre affirme qu'il n'y a pas de solution de continuité entre l'esthétique nouvelle de la pureté et de la netteté pratiquée par les décorateurs modernes et l'intersection des plans ou la modulation exacte des couleurs des néo-impersonnistes : « sculptures nègres, machines, possibilités du ciment armé, architecture navale,

---

<sup>56</sup> FORTHUNY P., « Pourquoi *Les Cahiers de l'Art Moderne* ? », *Les Cahiers de l'Art moderne*, n°1, 1913, p.1-2.

<sup>57</sup> Voir par exemple FORTHUNY P., « L'exposition de 1916 : L'Âge d'or », *Les Cahiers de l'Art moderne*, n°5, 1913, p.1-16.

<sup>58</sup> Par exemple, les positions de Forthuny et Janneau à propos de l'opportunité d'inviter les Allemands à l'Exposition de 1925 semblent diverger, le premier se montrant à plusieurs reprises farouchement hostile à l'ancien ennemi alors que le second plaide pour un rapprochement constructif. Le *BVA* du 15 mars 1922 (n°6) relate, dans sa rubrique « Le Courrier de la Presse », l'enquête effectuée par Forthuny pour *L'Amour de l'Art* (« Les décorateurs allemands à Paris en 1924 ? », mars 1922) sur cette question et synthétise quelques-unes des réponses ; des personnalités considérées comme « progressistes », Frantz Jourdain par exemple, se prononcent pour l'exclusion de l'Allemagne. Forthuny est nommé en 1919 responsable de la propagande pour l'exposition alors programmée pour 1922 (« L'exposition des Arts décoratifs de 1922 », *BVA*, 15 décembre 1919, n°2), mais le *BVA* du 15 octobre 1922, n°20 (« L'exposition de 1924 »), rapporte la nomination par le commissaire général Fernand David de Louis Lumet et Albert Keim à la direction de l'office de propagande.

<sup>59</sup> Voir FROISSART R., « Guillaume Janneau, un antimoderne pour un art décoratif cubiste », FROISSART R.,..., *op. cit.*

architecture des avions [...] et le fameux : “tout n’est que cylindres, cônes et sphères”, tout contribua à modifier profondément notre sensibilité en nous donnant le goût des formes arrêtées<sup>60</sup> ». Pour Janneau, les recherches de Delacroix, Seurat et Cross trouvent un prolongement inattendu dans celles du cubisme de 1907 puisque celui-ci entend, comme le néo-impressionnisme, et de manière aussi « objective », « émouvoir en s’adressant à notre sensibilité physiologique<sup>61</sup> ». Dans les textes écrits pour le *Bulletin* où il est question du mouvement contemporain des arts, dans la grande enquête sur le cubisme effectuée pour la revue en 1924 (fig. 6), comme dans la synthèse qu’il en tirera en 1929, Janneau défend la même idée d’une cohérence d’intentions entre les novateurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les grands initiateurs qu’ont été Braque et Picasso. À leur tour, leurs essais auraient été continués non pas par les cubistes doctrinaires des années 1910-1920 (Gleizes, Metzinger, Lhote) mais par certains décorateurs comme Francis Jourdain, Pierre Chareau ou Mallet-Stevens qui, au-delà de tout formalisme géométrique, en ont assimilée la discipline constructive.

On comprend bien les raisons de la mise à distance, par Janneau, des deux revues rivales du *Bulletin* que sont *L’Esprit Nouveau* et le *Bulletin de l’Effort moderne*. Le premier est le porte-parole de cette « mystique du rationalisme intégral » prêchée par Le Corbusier dont l’œuvre n’est, selon Janneau, qu’un « phénomène latéral du cubisme » puisqu’elle relève d’un « logicisme exaspéré, d’un emportement, d’un messianisme de l’abstraction<sup>62</sup> ». Le second est le représentant d’un cubisme raisonneur, oublieux de la fraîcheur expérimentale de ses deux fondateurs, et qui constitue de surcroît le fonds de commerce de la galerie homonyme de Léonce Rosenberg. Loin d’un conservatisme obtus que pourrait laisser supposer l’opposition à l’esthétique de Le Corbusier ou aux théories cubistes des années 1920, l’idéal d’art que Janneau cultive dans le *Bulletin* peut se résumer à ce commandement d’Anatole France : « En matière d’esthétique, tu redouteras les sophismes, surtout quand ils sont beaux, et il s’en trouve d’admirables. Tu n’en croiras même pas l’esprit mathématique, si parfait, si sublime, mais d’une telle délicatesse que cette machine ne peut travailler que dans le vide<sup>63</sup>... ».

### **Constructions et décors culinaires**

Les volumes du *Bulletin* qui nous paraissent, au premier regard, une combinaison bien hétérogène du point de vue des personnalités engagées et des contenus, composent finalement une mosaïque cohérente. Le soutien d’une certaine modernité rationaliste dans les arts décoratifs et industriels – celle qui se rattache aux recherches constructives du premier cubisme et qui écarte les excès de l’abstraction puriste – se situe en effet dans la continuité d’une défense de l’« art indépendant » (de l’impressionnisme au néo-impressionnisme), contre la fougue doctrinaire des « retours à l’ordre » de tous bords. Le fonctionnement du binôme Fénéon-Janneau, plutôt incongru au départ, nous paraît alors parfaitement plausible. Cette unité de vues se manifeste de manière exemplaire dans la contiguïté, dans le *Bulletin* de 1922, du petit chef-d’œuvre de drôlerie qu’est la « Plastique culinaire » de Fénéon avec la très sérieuse enquête « Que sera le décor

<sup>60</sup> JANNEAU G., « Chez les cubistes, Notre enquête – I », *BVA*, 1<sup>er</sup> novembre 1924, p.482.

<sup>61</sup> JANNEAU G., *L’Art cubiste op. cit.*, p.109.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.104. Voir JANNEAU G., « Scientifique beauté », *BVA*, 1<sup>er</sup> janvier 1924, n° 1.

<sup>63</sup> Anatole France cité in JANNEAU G., *L’Art cubiste op. cit.*, p.111.

intérieur ? » de Janneau, l'ironie féroce du premier ayant tout l'air de vouloir désamorcer la posture quelque peu sentencieuse de la deuxième<sup>64</sup>. Néanmoins, si le ton des deux textes est aux antipodes, les principes esthétiques avancés par les auteurs sont les mêmes. L'antinomie relevée par le premier entre les cuisiniers et les pâtisseries recoupe celle qui sépare, pour le second, les constructeurs des décorateurs. Dans les deux camps, on craint « l'idéologue » qui, en rejetant le sentiment et l'expression, « procédera par allusion et soumettra aux convives une énigme plastique, au risque de leur fatiguer l'esprit et l'estomac<sup>65</sup> ». Le fléau des « copistes stricts » et des « sculpteurs et architectes à toque blanche » dont l'idéal académique n'est jamais troublé sévit dans les cuisines comme sur les chantiers, la nécessité d'une collaboration des « exécutants adroits avec les sculpteurs et architectes proprement dits<sup>66</sup> » se faisant sentir avec la même acuité dans ces professions.

La lecture du *Bulletin* laisse néanmoins des zones d'ombre. Nous arrivons mal à nous expliquer les raisons du financement par les Bernheim d'une revue qui sert des visées difficiles à réduire à la simple propagande commerciale. Il serait tentant de mettre cette liberté de choix et de ton sur le compte des fulgurances anarco-libertaires de Fénéon. Mais si l'on peut aussi adopter un angle de vue plus large. Sur le versant de la peinture, le regard porté par le *Bulletin* sur le XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle contribue à l'émergence d'une historiographie de l'impressionnisme et du post-impressionnisme et à la construction d'une vision nationale - strictement française - de la modernité picturale à laquelle participent très largement les institutions artistiques de l'entre-deux-guerres<sup>67</sup>. On pourrait convenir alors que celles-ci et le marché travaillent à l'élaboration d'un même récit, du moins pour ce qui est de la peinture moderne précédant les ruptures radicales des avant-gardes. Quant à cette modernité rationaliste dont nous avons tenté de mieux cerner les contours, il faut rappeler que ses produits – mobilier et objets, mais aussi art « nègre » – ne faisaient pas partie du fonds de commerce de la galerie<sup>68</sup>. Tout semble se passer alors comme si la reconnaissance dans le grand marché de l'art moderne de l'entre-deux-guerres se gagnait aussi au travers du discours produit autour des arts décoratifs et industriels et du décor – champ jadis marginal, mais que l'Exposition de 1925 a très fortement contribué à légitimer. L'aménagement, à cette occasion, d'un pavillon par la galerie Bernheim (fig. 7) et la publicité qui en est faite dans les pages du

---

<sup>64</sup> FENEON F., « Plastique culinaire I », *BVA*, 15 juillet, 1922, n°14 et « Plastique culinaire II », *BVA*, 1<sup>er</sup> août, 1922, n°15 ; JANNEAU G., « L'Exposition des arts techniques en 1924. v- Que sera le décor ? », *BVA*, 15 juillet, 1922, n°14 et « L'Exposition des arts techniques en 1924. vi- Que sera le décor ? », *BVA*, 1<sup>er</sup> août, 1922, n°15.

<sup>65</sup> FENEON F., « Plastique culinaire I », *op. cit.*, p.323-324.

<sup>66</sup> FENEON F., « Plastique culinaire II », *op. cit.*, p.345-347.

<sup>67</sup> Catherine Fraix a reconstitué le réseau plus spécifiquement institutionnel qui s'est très habilement servi de la presse et de l'édition de l'entre-deux-guerres pour élaborer et diffuser un récit national de l'art moderne. Voir sa contribution dans ce même volume : « *L'Amour de l'art*. Une revue "ni droite ni gauche" au début des années Trente ».

<sup>68</sup> Il reste à vérifier si Émile Bernheim qui, selon un entrefilet du *Bulletin* (« Départs. Émile Bernheim », 15 mai 1924, n°10) dirigeait une section importante de la galerie depuis 1904 et qui prend une retraite anticipée lors du déménagement de celle-ci, était lié aux milieux de l'avant-garde décorative. C'est le cas si cet Émile Bernheim - dont le *Bulletin* précise qu'il possède une « collection importante » - est le même que le commanditaire de Pierre Chareau. Voir CINQUALBRE O. (dir.), « Pierre Chareau architecte, un art d'intérieur », cat. *Pierre Chareau, 1883-1950*, Centre Pompidou, 1994.



*Bulletin*, confirmeraient cette hypothèse<sup>69</sup> qui pourrait être comprise comme une « stratégie d'occupation du champ<sup>70</sup> ». Il est aussi aisé de constater que d'autres revues contemporaines du *Bulletin* mettent en œuvre des dispositifs similaires et se servent du discours moderniste pour cautionner leur propre vision globale de la modernité : le *Bulletin de l'Effort moderne* et *L'Esprit Nouveau*, bien sûr, mais aussi une revue comme *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe* (1918-1939) dirigée par Henri Lapauze, pour laquelle d'ailleurs Janneau a écrit plusieurs articles importants<sup>71</sup>. Celle-ci est sur une ligne de confrontation-rivalité avec le *Bulletin* et utilise le discours sur la modernité décorative (comme celui sur les arts « primitifs », que nous avons dû laisser de côté ici) pour étayer en revanche un propos nettement plus conservateur. Pour ce qui est des revues liées à des galeries – c'est le cas des *Bulletin* des galeries Bernheim-Jeune et *l'Effort moderne* – on peut souscrire à l'analyse faite par Jean-Yves Mollier du lien complexe que les éditeurs entretiennent avec les revues au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle : ce lien s'explique non pas pour des raisons de rentabilité financière mais par la prise en compte de la part des éditeurs du « capital social ou culturel, voire politique [des revues], qui peut, en retour, bénéficier à la maison d'édition en valorisant le catalogue<sup>72</sup>. »

Ces considérations intègrent et dépassent les parcours individuels et peuvent nous éclairer sur les mutations plus générales du marché de l'art mais aussi sur les imbrications de celui-ci avec la production plus ou moins institutionnelle d'une historiographie de la modernité artistique au début du XX<sup>e</sup> siècle ; ceci à condition de passer du stade de la « monographie de revue » à celui d'un travail de recomposition du réseau élargi de celle-ci. Seul un élargissement de la focale permettrait la mise à d'un pan de la vie artistique à Paris dans l'entre-deux-guerres qui voit s'entrecroiser – plus que s'opposer – avant-garde, modernité rationaliste et nouvel ordre classiciste, au-delà des clivages simplistes qu'on a voulu tracer par la suite<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> ANONYME, « Le pavillon-studio des Éditions Bernheim-Jeune », *BVA*, 15 juin 1925, n°12.

<sup>70</sup> MOLLIER J.-Y., « La revue dans le système éditorial », PLUET-DESPATIN... (dir.), *La Belle Époque op. cit.*, p. 50.

<sup>71</sup> Pour l'analyse de cet aspect du *Bulletin de l'Effort moderne* de Léonce Rosenberg cf. l'excellente analyse de GABARON S., *op. cit.*, Master 1, 2010. Sur l'environnement idéologique de *La Renaissance* cf. LE BEGUEC G., « Revues... », PLUET-DESPATIN... (dir.), *La Belle Époque op. cit.*

<sup>72</sup> MOLLIER J.-Y., « La revue... », PLUET-DESPATIN... (dir.), *La Belle Époque op. cit.*, p. 43.

<sup>73</sup> Thomas Loué met en garde à juste titre contre « l'illusion monographique » qui, en privilégiant « l'analyse de contenu et même souvent d'une partie seulement du contenu », délaisse la mise en situation socio-historique (« Un modèle matriciel : les revues de culture générale », PLUET-DESPATIN... (dir.), *La Belle Époque op. cit.*, p. 65). Il faut néanmoins préciser que l'étape de la monographie paraît obligée dans un domaine, celui des revues d'art, qui a été très peu abordé du point de vue de la revue en tant qu'objet spécifique et dans une perspective globale.