

Douanier Rousseau et les poètes : éloge du non-savoir ?

Ivanne Rialland



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/3217>

DOI : [10.4000/agedor.3217](https://doi.org/10.4000/agedor.3217)

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Ivanne Rialland, « Douanier Rousseau et les poètes : éloge du non-savoir ? », *L'Âge d'or* [En ligne], 11 | 2018, mis en ligne le 07 janvier 2020, consulté le 17 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/3217> ; DOI : [10.4000/agedor.3217](https://doi.org/10.4000/agedor.3217)

Ce document a été généré automatiquement le 17 janvier 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

Douanier Rousseau et les poètes : éloge du non-savoir ?

Ivanne Rialland

- ¹ Artiste dit « naïf », Henri Rousseau, surnommé le Douanier Rousseau, est aujourd'hui un peintre mondialement connu, dont les toiles sont possédées par les plus grands musées. Dans cette consécration, un rôle déterminant a été joué par un petit groupe d'artistes d'avant-garde : Guillaume Apollinaire, André Salmon, et plus largement les artistes gravitant autour de l'atelier montmartrois de Picasso, le Bateau-Lavoir, que le peintre occupe rue Ravignan de 1904 à 1909. Pour Bourdieu, notamment, cette avant-garde artistique aurait fabriqué artificiellement la réputation de l'ignorant, du candide Rousseau, objet d'un « culte parodique »¹. La polémique s'est cristallisée en particulier autour du banquet offert à Rousseau au Bateau-Lavoir en 1908, très régulièrement interprété comme une farce cruelle jouée à la candeur du vieux peintre par Picasso et ses amis. Cependant, non seulement les instigateurs de ce festin n'ont jamais cessé de protester de leur respect et de leur affection pour Rousseau, mais la lecture des textes de critique d'art consacrés par Apollinaire et Salmon à Rousseau montre un rapport complexe à la naïveté du peintre, qui tend à être niée plutôt que célébrée, serait-ce d'une façon paradoxale. Rousseau se révèle ainsi goûté non parce que naïf, mais en dépit de cette naïveté, les qualités de vision et de composition rachetant les maladresses de l'artisan. Si Apollinaire et Salmon s'attachent à mettre en avant la culture de Rousseau, il reste que le Douanier a bien toutefois à leurs yeux une place marginale dans l'histoire de l'art que révèle le parallélisme avec les sculptures nègres opéré par André Salmon. Sans être *naïfs*, les toiles de Rousseau et les masques africains relèvent d'une altérité qui leur interdit un véritable compagnonnage avec les œuvres des peintres et poètes d'avant-garde, mais fait d'eux une leçon esthétique et une source de renouvellement.

Un « culte parodique » ?

- 2 Perçu aujourd'hui comme l'archétype du « peintre naïf », sans doute le premier chronologiquement à être désigné comme tel, le Douanier Rousseau est d'abord un *homme naïf*. Sa candeur a suscité de multiples anecdotes dont ses amis poètes se sont fait abondamment les échos. Comme le souligne bien Philippe Soupault par exemple², la naïveté de l'homme brouille ainsi la réception de sa peinture. Souvent marginalisée au regard de l'évocation de la vie pittoresque de l'artiste, l'analyse de l'œuvre, bien que laudative de la part des poètes, tend à prendre une teinte trouble par le côtoiement avec ces anecdotes amusantes, générant de la sorte l'idée d'un « culte parodique ».
- 3 Le numéro spécial de janvier 1914 de la revue dirigée par Apollinaire et Jean Cérusse (pseudonyme des mécènes Serge Férat et Hélène d'Ettingen), *Les Soirées de Paris*, est ainsi concentré sur la vie de Rousseau – en tout cas sur la brève période de sa vie où Apollinaire et ses amis l'ont fréquenté, à partir de 1907. Le numéro est composé du long article d'Apollinaire « Le Douanier », de lettres du peintre à Guillaume Apollinaire, de poèmes d'Henri Rousseau, de « Souvenirs de Rousseau » signés par Roch Grey et enfin d'un article de Maurice Raynal, « Le “Banquet” Rousseau », qui relate le banquet donné par Picasso en l'honneur de Rousseau au Bateau-Lavoir en 1908. Le seul article qui présente une dimension critique est celui d'Apollinaire. Ce passage critique est en réalité repris des *Méditations esthétiques* parues en 1913, ouvrage qui reprenait lui-même, avec des variantes, un article paru en 1911 dans *L'Intransigeant* à l'occasion du Salon des Indépendants³, le reste de l'article des *Soirées de Paris* étant composé d'anecdotes sur la vie du Douanier, Apollinaire, en particulier, recopiant le texte des invitations de Rousseau à ses soirées et leurs programmes.
- 4 L'article des *Soirées de Paris* du critique d'art Maurice Raynal se concentre sur l'épisode le plus connu des relations entre le peintre et la jeune avant-garde de la rue Ravignan. Le banquet donné par Picasso a été maintes fois décrit par la suite et de nombreux commentateurs en ont fait une farce moquant la naïveté du Douanier, prouvant donc l'inauthenticité des éloges formulés à l'encontre de son œuvre. C'est l'interprétation par exemple de Pierre Bourdieu, qui fait de Rousseau dans *Les Règles de l'art* « la victime désignée des scènes cruelles de consécration burlesque que montaient ses “amis” peintres – comme Picasso – ou poète – comme Apollinaire »⁴, et évoque dans une note plus précisément le banquet :
- Sur les traitements souvent cruels que les artistes et les écrivains patentés infligèrent au Douanier Rousseau, on pourra lire R. Shattuck, *Les Primitifs de l'avant-garde* [...], et tout spécialement les pages consacrées au « banquet Rousseau » (p. 80-85) où l'on voit que le peintre objet, converti en jouet de mystification, se pliait au jeu avec une entière soumission [...].⁵
- 5 L'ouvrage de Roger Shattuck, qui relate en effet de façon détaillée ce banquet, « épisode si souvent raconté qu'il en est devenu une sorte de rengaine »⁶, en propose pourtant une analyse tout opposée : « Certains ont vu dans l'événement une mise en boîte du bonhomme, une magnifique farce montée pour égayer tout le monde à ses dépens. Il faut corriger une telle déformation des faits. »⁷ Dès 1914, Raynal avertit contre une telle interprétation, en précisant que le poème d'Apollinaire improvisé pour l'occasion, dont l'éloge excessif est une marque d'humour, est « un poème badin par les circonstances mais non pas moqueur »⁸. Dans les très nombreux textes qu'il consacre à Henri Rousseau, André Salmon n'a de cesse de défendre lui-même et ses amis de cette

interprétation parodique du banquet et plus généralement contre l'idée que lui-même et ses amis auraient mystifié à la fois le peintre et le public en accordant de la valeur à son œuvre :

Pour la plupart des détracteurs d'Henri Rousseau, la personnalité artistique du Douanier n'est qu'une fantaisie énorme, excessive, de poètes et d'écrivains, dont nous sommes, coupables de prolonger la mystification jusque-là même où il n'y a de place que pour la critique sérieuse.⁹

6 André Salmon, parmi ces détracteurs, cite par exemple Charles Chassé, auteur en 1924 des *Défenseurs des fausses gloires. Les Amis du Douanier Rousseau* (s.n., 1924, publié dans la *Grande Revue*, mai 1924, p. 439-463)¹⁰.

7 Si l'on peut négliger le point de vue d'un Charles Chassé, il est plus difficile d'écarter sans discussion celui de Pierre Bourdieu, ainsi résumé par Anna Boschetti :

[Apollinaire] a fabriqué la légende et l'interprétation qui ont fait entrer dans l'histoire de la peinture moderne le Douanier Rousseau, ce peintre du dimanche qui se donnait comme modèles les peintres académiques et étant parfaitement étranger aux préoccupations qui caractérisaient ses amis de l'avant-garde.¹¹

8 Bourdieu cependant crée lui-même un Douanier Rousseau légendaire, en radicalisant son ignorance pour en faire l'archétype du peintre « naïf » :

Sans histoire, il est aussi dépourvu de culture et de métier : il fait ses débuts à quarante-deux ans et il doit en fait à l'Exposition universelle de 1889 l'essentiel de sa formation esthétique ; les choix qu'il opère, tant dans le sujet que dans la manière, apparaissent comme la réalisation d'une « esthétique » populaire ou petite-bourgeoise – celle qui s'exprime dans la production photographique ordinaire [...].¹²

9 Ce dernier parallélisme offre un éclairage fort intéressant sur la composition plastique des portraits de Rousseau, mais dans notre perspective, le plus frappant est le silence fait sur les débuts de Rousseau aux Indépendants, dès 1886 et l'admiration que lui portent, bien avant Apollinaire et Picasso, Signac ou Gauguin. Bourdieu peut de la sorte forger ce mythe d'une avant-garde poétique inventant de toutes pièces un peintre dans un brave homme dénué de toute conscience artistique. Certes, les biographies de Rousseau le montrent, celui-ci fait une mauvaise analyse du champ de l'art, s'égalant à Picasso, admirant les artistes pompiers : il se situe lui-même dans une histoire de l'art – en se donnant des maîtres (Gérôme, Clément), en se plaçant dans une école, le « réalisme »¹³ – mais qui n'est pas l'histoire construite par les avant-gardes. En cela il y a bien une requalification de l'œuvre de Rousseau par les avant-gardes, qui attirent l'œuvre du Douanier dans leur orbe. Pour Bourdieu, cette requalification repose sur l'inversion axiologique d'un « écart » par rapport au style académique, la maladresse devenant en somme la marque d'une authenticité, et la suggestion pour les artistes avant-gardistes de nouvelles possibilités artistiques¹⁴. Le raisonnement est séduisant, mais s'applique en réalité mal au rapport qu'Apollinaire et Salmon entretiennent avec l'œuvre du Douanier Rousseau. À la différence d'un Breton, qui valorise l'ingénuité de Rousseau, Apollinaire et Salmon le célèbrent bien que naïf, et d'une naïveté qu'ils ne cessent de relativiser sur le plan artistique. Cela n'empêche pas, toutefois, que l'éloge de Rousseau ne joue un rôle stratégique, comme le soutient Maria Dario à propos des *Soirées de Paris* :

Dans *Les Soirées de Paris*, placées sous la houlette symbolique de Jarry en littérature – la référence artistique étant le Douanier Rousseau –, la valorisation du populaire devient une attitude collective, un aspect original de la « révolte contre la routine académique »¹⁵ qui définit la position de la revue dans le champ littéraire.¹⁶

- 10 S'il ne s'agit pas en ce qui concerne Rousseau d'un « culte parodique »¹⁷ comme le soutient l'auteur, qui reprend là Bourdieu, ni Apollinaire ni Salmon n'intègrent pourtant Rousseau au même espace artistique que Picasso, par exemple : lié, tout particulièrement par André Salmon, à l'art nègre, il devient le représentant d'un art autre qui nourrit le travail des avant-gardes sans pouvoir s'y intégrer, parce qu'étranger à sa généalogie et à ses questionnements.

Guillaume Apollinaire : Henri Rousseau, peintre français

- 11 Guillaume Apollinaire ne consacre en réalité que peu de pages à Henri Rousseau. Les textes les plus importants, déjà cités ici, sont l'article de *L'Intransigeant* de 1911, le passage des *Méditations esthétiques* de 1913 et l'article des *Soirées de Paris* de 1914, textes au demeurant quasiment identiques, si l'on met à part le contenu anecdotique du texte de 1914. Le poète mentionne également régulièrement le nom de Rousseau dans les chroniques artistiques qu'il publie principalement dans *L'Intransigeant* et *Paris-Journal*, en particulier à l'occasion de ses comptes rendus du Salon d'automne ou du Salon des Indépendants.
- 12 La première mention, datée de 1907, adopte un angle purement anecdotique et satirique, Apollinaire rapportant dans le « Salon d'automne »¹⁸ que le douanier Rousseau aurait attribué le mauvais accrochage de ses toiles au fait que le responsable était un contrebandier arrêté par lui. C'est le 1^{er} mai 1908, dans *La Revue des lettres et des arts* qu'Apollinaire évoque pour la première fois son œuvre :
- L'exposition de M. Rousseau est à la fois touchante et plaisante. Cet autodidacte a des qualités naturelles indéniables et Gauguin admirait, paraît-il, les noirs de Rousseau. Mais, d'autre part, le Douanier manque trop de culture générale. On ne peut pas se laisser aller à son ingénuité. On sent trop ce qu'elle a de hasardeux et même de ridicule. [...] Et l'on est agacé de la tranquillité de Rousseau. Il n'a aucune inquiétude, il est content, mais sans orgueil. Rousseau n'aurait dû être qu'un artisan.¹⁹
- 13 Il souligne, on le voit, son ignorance, lui interdisant de prétendre au nom même d'artiste. Mais le texte suivant, daté de 1910, marque une nette évolution de son opinion :
- Citons Modigliani, Lhote, la *Vue de Camaret* et le *Nu* de Jack et passons à Rousseau, le Douanier. Il a envoyé un grand tableau intitulé *Le Songe* ; sur un sofa 1830, dort une femme nue. Tout autour pousse une végétation tropicale qu'habitent des singes et des oiseaux de paradis et, tandis qu'un lion et une lionne passent tranquillement, un nègre – personnage de mystère – joue du galoubet. De ce tableau se dégage de la beauté, c'est incontestable... Je crois que cette année personne n'osera rire... Demandez aux peintres. Tous sont unanimes : ils admirent. Ils admirent tout, vous dis-je, même ce canapé Louis-Philippe perdu dans la forêt vierge, et ils ont bien raison.²⁰
- 14 Rédigée à propos du Salon des indépendants de 1910 où Rousseau expose *Le Rêve*, la chronique garde trace des réticences antérieures d'Apollinaire par la concession « c'est incontestable » et par le choix de la tournure partitive « de la beauté ». L'utilisation d'un argument d'autorité, le point de vue des peintres, est intéressant ici : l'admiration des peintres – de Signac, Gauguin, Pissarro, puis de Delaunay – accorde à Rousseau le statut de confrère et suggère une maîtrise technique, au moins partielle : ici,

apparemment, la maîtrise de la composition, ailleurs de la couleur, l'admiration de Gauguin pour les noirs de Rousseau étant souvent rappelée. Si l'on met à part les trois importants textes évoqués plus haut, le reste des allusions d'Apollinaire à Rousseau met en avant son admiration pour les peintres académiques, le caractère français de son œuvre ou son appartenance à l'art populaire.

- 15 Rousseau est ainsi vivement admiré d'Apollinaire, mais il est placé sur un plan distinct de l'art savant de Delaunay ou de Picasso, en dépit de ce que suggère son intégration au volume *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes* en 1913. En le situant parmi les « peintres nouveaux », Apollinaire semble en effet l'incorporer ici à l'avant-garde - mais notons qu'aucune section ne lui est consacrée. Le développement le concernant prend place à l'intérieur de la section consacrée à Marie Laurencin : « Comme artiste, on peut placer Mlle Laurencin entre Picasso et le Douanier Rousseau. »²¹ Après une évocation de la personnalité de Rousseau, la description de son œuvre commence par un mouvement concessif très révélateur : « C'est que s'il lui a manqué dans sa jeunesse une éducation artistique (et cela se sent), il semble que, sur le tard, lorsqu'il voulut peindre, il ait regardé les maîtres avec passion et que presque seul d'entre les modernes, il ait deviné leurs secrets. »²² La concession marque bien l'ignorance de Rousseau comme un obstacle à la valeur artistique de son œuvre et non comme une cause de celle-ci. La suite du texte pointe de même comme son défaut principal sa « bonhomie populaire », dans une formule spatiale (« au-dessus de laquelle il n'aurait pu s'élever »²³ qui indique une hiérarchie très nette entre l'art populaire et l'art contemporain. C'est après ces objections qu'Apollinaire construit un éloge de son œuvre, qui repose d'abord sur la place qu'y occupe « l'imagination » : « Il ne se défiait pas plus de son imagination que de sa main. »²⁴ La naïveté du caractère de Rousseau lui permet de la sorte d'atteindre une liberté de conception qui justifie sa place dans les *Méditations esthétiques* où Apollinaire défend justement un art de conception, détaché de l'imitation de la nature²⁵.
- 16 Mais l'éloge du Douanier ne s'arrête pas là, Apollinaire l'admettant, avec netteté, aux rangs des « peintres » (« Mais Rousseau ne fut pas seulement un décorateur, ce n'était pas non plus un imagier, c'était un peintre. »²⁶, lui accordant une des vertus plastiques essentielles des *Méditations esthétiques*, la pureté²⁷, qu'Apollinaire définit par le détour d'une image : « La flamme a la pureté qui ne souffre rien d'étranger et transforme cruellement en elle-même ce qu'elle atteint. »²⁸ Cette pureté coïncide donc ici avec le style propre de Rousseau, sensible dans la conception, la composition et la couleur. Le dessin de Rousseau, généralement reconnu comme gauche, est loué à la fin du passage à propos d'une esquisse. En y reconnaissant les qualités de « la main »²⁹ de Rousseau, Apollinaire semble finalement nier la maladresse du peintre. Il l'intègre par ailleurs à la famille des « peintres français »³⁰ et paraît alors réduire totalement l'écart qui séparerait Rousseau des autres peintres nouveaux.
- 17 Ce n'est cependant pas le cas : la tradition française qui se retrouve en Rousseau n'est pas celle des peintres cubistes. Elle désigne la participation à un tempérament français, Rousseau rejoignant certes des artistes rien moins que naïfs, comme Apollinaire le souligne dans un article qu'il lui consacre en 1913 dans *Les Soirées de Paris* :
- Rousseau, bien qu'il n'appartînt pas par naissance ni par son éducation aux hautes sphères intellectuelles, participait cependant de la culture française générale. Il représentait, avec un extrême bonheur, le plus complètement et le plus gentiment du monde, ce naturel orné, délicat, ingénu, mêlé d'enjouement et d'une ironie

avertie et naïve qui n'appartînt jamais en propre qu'à quelques Français artistes ou poètes. Ainsi furent Villon, Restif de la Bretonne...³¹

- 18 Rousseau est en réalité renvoyé par là à l'origine populaire de son art, très nettement mise en avant en 1912, dans un texte qui exclut de l'histoire de l'art savante les œuvres populaires, réunies dans l'atemporalité d'un terroir :

Il y a encore aux Indépendants la tendance impressionniste représentée par des artistes comme Marquet et Jean Puy ; la tendance Rousseau où il ne faudrait point voir une influence directe des ouvrages du Douanier. Il s'agit d'œuvres originales, peintes par des autodidactes, mais des autodidactes de talent, comme il y en a eu de tout temps en France et qui sortent des profondeurs mêmes de la civilisation de ce pays. Ceux qui se refusent entièrement à goûter ces œuvres spontanées devraient aussi mépriser la poésie des chansons populaires desquelles au demeurant on fait peut-être trop de cas au détriment de la grande poésie. Il faut aimer ces peintures charmantes, mais sans les confondre avec celles des maîtres, car ceux-ci savent ce qu'ils font.³²

- 19 Nier ici l'influence de l'œuvre du Douanier équivaut justement à lui refuser ainsi qu'aux autres « œuvres spontanées » la dignité de l'histoire de l'art, dont l'historicité repose notamment sur le jeu des influences et la succession des écoles. L'admiration pour Henri Rousseau, qui le distingue de l'ensemble des œuvres populaires au nom de sa qualité d'imagination mais aussi de ses vertus plastiques, n'empêche ainsi pas Apollinaire de marginaliser sa production.

André Salmon : le Douanier Rousseau, artiste nègre

- 20 Cette marginalité, plutôt qu'en rapport avec les arts populaires, est pensée par André Salmon à partir d'un parallélisme avec l'art nègre qui lui permet de formuler avec netteté l'apport du Douanier Rousseau aux artistes d'avant-garde. Chroniqueur d'art dès 1908 – d'abord à *L'Intransigeant*, où il cède la place en 1910 à Apollinaire pour fonder à *Paris-Journal* « Le courrier des ateliers », le poète et romancier est perçu dans les deux premières décennies du XX^e siècle comme un des promoteurs principaux de « l'art vivant », pour reprendre le titre du volume qu'il fait paraître en 1920 chez Crès. Il défend en particulier le cubisme, mais aussi les œuvres de Derain, Kisling, Pascin, ou de son ami le poète et peintre Max Jacob. Saluant l'œuvre de Rousseau dès les années dix, il le défend encore dans les années soixante, lui consacrant par exemple une monographie en 1962³³. La matière étant ici plus qu'abondante, je me concentrerai sur deux ouvrages de Salmon, une monographie sur Henri Rousseau parue chez Crès en 1927³⁴ et les *Propos d'atelier* de 1922³⁵, où, comme dans l'essentiel de ses textes sur Rousseau, il s'attache à légitimer l'œuvre du peintre en déployant une rhétorique relevant du genre judiciaire.
- 21 La monographie de 1927 est ainsi sous-tendue par le souci de laver le groupe du Bateau-Lavoir de l'accusation de mystification. Salmon donne pour cela des gages de la compétence technique de Rousseau, de sa relative culture – en rappelant sa fréquentation assidue du musée du Louvre – et de sa reconnaissance par les autres peintres, toutes choses permettant d'ancrer son œuvre dans le champ de l'art légitime, alors même qu'Apollinaire la laissait dans les marges. Salmon salue lui aussi le caractère français de l'œuvre de Rousseau, mais pour renvoyer aux qualités d'ordre, de composition du classicisme :

En dépit des maladresses, en dépit et à cause des naïvetés répandues à travers les compositions les plus solides, si fermes que le siècle n'en peut opposer aucune, des toiles comme *la Promenade*, où, dans un bois du dessin le plus délicat et le plus solide, se promène, une main sur le cœur, la première femme du peintre [...] doivent être tenus [sic] pour des chefs-d'œuvre, pour de précieuses réussites du tempérament français.³⁶

- 22 On retrouve ici des concessions portant sur l'habileté technique du Douanier, qui apparaît de la sorte comme un grand artiste doublé d'un artisan malhabile. Cependant, le complément circonstanciel « en dépit et à cause des naïvetés » est volontairement ambigu. C'est réintroduire la spécificité de Rousseau que l'argumentation de Salmon tendait à effacer. Il y a en effet bien une tension au sein de l'ouvrage, qui, pour proclamer la valeur de Rousseau, va à la fois souligner et nier les liens de Rousseau avec le monde de l'art :

Car c'est vraiment par le style que Rousseau est grand. C'est par le style qu'il se distingue d'entre les peintres de son temps. C'est par le style qu'il irrite ou domine. C'est par le style qu'ignorant il découvre, un à un, tous les éléments, toutes les valeurs plastiques qui lui sont nécessaires [...]. C'est ce qui explique encore, [...] que l'attention accordée à Rousseau traité en maître, au départ de tout ce qui conçu, reçu, acquis, constitué et donné, allait être pour nous la somme de l'Art vivant, coïncide expressément avec la neuve reconnaissance de l'art africain et polynésien, en bloc l'Art nègre, ce mélanisme repris aux fins que l'on sait des mains du seul ethnographe.³⁷

- 23 Comme Apollinaire, Salmon met en avant le « style » de Rousseau, et le fait relever plus nettement encore des trois « vertus plastiques » identifiées par Apollinaire au début des *Méditations esthétiques* : pure, cette œuvre s'assimile tous les éléments nécessaires ; une, elle est elle-même dans toutes ses parties, et vraie, elle s'impose en dépit des railleurs. Comme Apollinaire encore, Salmon souligne le caractère exemplaire du Douanier Rousseau, dont l'éloge ne l'entraîne pas à saluer l'ensemble de l'art naïf (« c'est par là qu'il est exceptionnel, unique entre ces "peintres du dimanche" encombrant les Indépendants »³⁸), mais lui accorde le statut de précurseur, d'inspirateur. La comparaison avec l'art africain et polynésien confine toutefois à nouveau dans une marginalité celui qui, sans cela, pourrait être inscrit sans plus de précaution dans l'histoire de l'avant-garde.

- 24 Ce parallélisme est particulièrement développé par André Salmon dans *Propos d'atelier*, en 1920, où l'œuvre d'Henri Rousseau est abordée dans la section « L'art nègre » :

Rousseau, en somme, n'était ignorant que de l'Académisme. Il n'avait pas à perdre son temps, à gâcher sa fraîcheur à des besognes de réaction qui, après tout, furent celles des impressionnistes. Les nègres d'Afrique et les Polynésiens ne nous enseignaient pas cette monstruosité dont quelques Européens dévoyés firent vivre le paradoxe : « la science de l'ignorance ». Aux artistes du xx^e siècle, mieux que leurs aînés immédiats, fidèles aux musées qu'ils visitaient avec une passion que la raison, l'esprit de critique gouvernaient, impatients de mettre en accord leur art avec la vie nouvelle, les imagiers sauvages livraient les exemples plastiques d'une ambition de primitif à fonder un style, une culture sur la sensation humaine, profonde, la plus profonde, la plus vierge, déjà purifiée par un haut sentiment capable d'épanouir (en la limitant) cette sensation en conception. Ce sentiment, en l'espèce, c'était la foi religieuse précédant la révélation [...].³⁹

- 25 La dernière phrase suggère d'abord le passage d'une approche intuitive de l'art à une méthode consciente qui est celle des avant-gardes. Surtout, ces « images sauvages » ne sont pas directement des exemples plastiques, mais les exemples d'une ambition, qu'il

ne s'agit donc pas d'imiter dans ses résultats, mais dans son approche, comme l'explicite Salmon un peu plus loin : « La leçon sera l'une de celles qu'aspiraient à recevoir les jeunes gens anxieux, non pas de se retremper dans quelque barbarie, lorsqu'ils fuyaient loyalement la pire, mais de *méthode* ; proprement d'une méthode de décomposition tendant à une renaissance de la composition »⁴⁰. L'art nègre, l'art de Rousseau proposent en somme un détour permettant aux artistes de se ressaisir, par-delà l'académisme, mais aussi l'impressionnisme, d'un « classicisme parfait »⁴¹ assimilé au « grand art », leur fraîcheur leur donnant accès plus directement à une pureté durement conquise par les peintres d'avant-garde contre les afféteries de l'art français.

- 26 Mais la pureté reconquise consciemment par l'avant-garde a cependant bien plus de valeur artistique que cette spontanéité. Si les textes de critique d'art d'André Salmon le suggèrent, deux de ses œuvres de fiction l'indiquent nettement, en mettant en leur cœur un Douanier Rousseau de fiction, dont les conceptions imaginatives ont certes de la grandeur, mais sont présentées comme des œuvres imparfaites. Le premier exemple, le plus simple, est également celui où l'utilisation de la figure du Douanier est la plus superficielle. *La Négresse du Sacré-Cœur*, roman montmartrois à clés paru en 1920, met en effet en scène le « planteur de Montmartre », Médéric Bouthor, qui se rêve colon en plein Montmartre, fait l'acquisition d'une esclave et peuple sa propriété de masques africains et polynésiens. En 1953, André Salmon révèle les figures réelles du Montmartre du début du XX^e siècle que dissimulent ses personnages de fiction, et n'indique alors en aucun cas que le Douanier Rousseau pourrait être un inspirateur de Médéric Bouthor. Certains traits font cependant penser au peintre, notamment les fêtes organisées sur sa propriété ainsi que l'allusion faite par Médéric Bouthor à un prétendu séjour qu'il aurait fait au Mexique – Henri Rousseau affirmait avoir séjourné au Mexique durant les quatre ans de son engagement militaire (1863-1868). Si Médéric Bouthor n'est pas un artiste, et que la narration le traite avec une dureté que Salmon n'aura jamais envers le Douanier Rousseau, le roman lui accorde une place similaire à celle que le Douanier Rousseau occupe dans les textes critiques, et par la méthode intuitive qui est conférée au collectionneur, et par son association avec l'art africain. Le savant Sorgue – alias Picasso se refuse ainsi à rectifier les classements hasardeux opérés par Médéric Bouthor parmi ses œuvres exotiques, s'exclamant :

Ne me le demandez jamais, ne faites jamais appel à ma compétence, je vous en supplie. Rectifiez au contraire les frontières de la Guinée en lui annexant la Guyane hollandaise si bon vous semble, laissez filer à la dérive toutes les îles Marquises ; désenchaînez les archipels, mon vieux, tout va bien !... et félicitez-vous autant que je vous envie !... Vous avez réalisé sans effort ce à quoi j'aboutirai je ne sais quand... car maintenant je suis hanté.⁴²

- 27 Les imaginations du planteur ne valent certes pas l'art nègre, à la différence de l'art de Rousseau, mais l'ingénuité de Médéric Bouthor lui permet, comme Rousseau face aux maîtres du Louvre, d'arriver directement à une reconfiguration personnelle de cet art autre, reconfiguration que la science de Sorgue lui rend plus complexe. Médéric Bouthor toutefois ne peut faire œuvre, et même son rêve de plantation se délite tristement, tandis que le roman se clôt sur l'image de Sorgue emballant avec fièvre le « trésor » du Planteur, ces masques dont il est le seul à percevoir toute la valeur, et à être capable d'en faire le point de départ d'un art neuf.
- 28 Paru en 1921, le roman *L'Entrepreneur d'illuminations* met en son cœur la question de l'art populaire. Il serait de ce fait trop long de l'analyser ici en détail, mais il est possible d'indiquer rapidement le positionnement qui s'y révèle à l'égard de l'art de Rousseau,

nettement représenté sous les traits de l'entrepreneur d'illuminations, Théodore Marat. Mais c'est plus généralement que le roman renvoie à l'art du Douanier, la multiplication de personnages populaires et de scènes pittoresques évoquant ses tableaux, comme l'a bien remarqué André Malraux à la sortie de l'ouvrage :

La figure singulière du douanier Rousseau n'a-t-elle pas retenu étrangement l'attention de M. Salmon ? Chacun de ses personnages est semblable au vieil homme dont le génie ne se révélait qu'à ceux qui l'aimaient. Habitants familiers d'un mystère ironique, ils sont l'expression merveilleuse d'une atmosphère et ne nous font connaître leurs souvenirs que pour nous faire regretter de n'avoir pas vécu toujours dans des images naïves, méticuleusement enluminées et souvent enchantées.⁴³

- 29 Artiste ingénu, Marat incarne dans le roman une poétique à laquelle l'œuvre littéraire semble d'abord se conformer, en proposant l'image naïve, véridique à la fois et inauthentique, de la France de l'immédiat avant-guerre. Cette interprétation est pourtant interdite par des éléments critiques inclus dans le roman, qui représentent une autre esthétique, elle aussi développée dans l'œuvre : l'esthétique du vaudeville, de la dérision généralisée, qui met en lumière la dimension carnavalesque du roman. Mais il serait tout aussi erroné de voir dans *L'Entrepreneur d'illuminations* une parodie de l'ingénuité de Marat-Rousseau : Salmon agence son roman de telle sorte que le lecteur ne puisse trancher entre les deux esthétiques. Sans être caricaturée, et lestant le roman d'une émotion vraie, l'esthétique populaire est insérée dans un jeu subtil de reflets et de dissonances qui la débarrasse de son inconscience. Elle devient ainsi l'élément d'une écriture ludique et raffinée en la dépouillant, dans le cas de *L'Entrepreneur d'illuminations*, ce que qu'elle peut avoir d'arbitraire et d'excessivement cérébral dans d'autres romans de Salmon.
- 30 Objet d'éloges sincères, représentant et ferment, certes inconscient, d'une révolution esthétique, le Douanier Rousseau n'est jamais admiré sans réserves par Apollinaire et Salmon : il lui manque cette haute conscience nécessaire à l'art pour deux artistes autant sincèrement passionnés par l'art populaire qu'ils sont eux-mêmes savants et raffinés. Artiste naïf, le Douanier Rousseau ne peut de la sorte s'inscrire aux côtés des grands peintres, à moins de nier, ou pour le moins de gommer cette naïveté. Celle-ci deviendra en revanche fondamentale pour André Breton, qui balaie toute discussion sur les qualités plastiques de Rousseau pour célébrer l'ingénuité de son inspiration. Si le groupe du Bateau-Lavoir a occupé une place cruciale dans la reconnaissance de Rousseau, son intégration pleine et entière dans le panthéon artistique mondial est dépendante de cette vision surréaliste, plus largement du bouleversement que le surréalisme apporte dans la vision d'un art où, au cours du xx^e siècle, la perfection formelle cède décidément le pas à l'originalité de la vision, à l'authenticité de la démarche artistique dans l'appréhension des œuvres.

NOTES

1. Maria Dario, « Le Douanier Rousseau, Fantômas & Cie : la culture populaire, ressort majeur des *Soirées de Paris* », *Regarding Popular, Regarding the Popular. Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture*, S. Bru, L. van Nuijs et alii (eds.), Berlin & New York, Walter de Gruyter, 2012, “European Avant-Garde and Modernism Studies”, p. 315.
2. Philippe Soupault, *Henri Rousseau, le douanier*, Skira, 1949, « Les trésors de la peinture française », n.p.
3. Guillaume Apollinaire, « Les indépendants », *L’Intransigeant*, 20 avril 1911.
4. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’art* [1992], Paris, Seuil, 1998, « Point essais », p. 401.
5. *Ibid.*
6. Roger Shattuck, *Les Primitifs de l’avant-garde* [1955], traduit de l’américain par Jean Borzic, Paris, Flammarion, 1997, « Champs », p. 83.
7. *Ibid.*, p. 80.
8. Maurice Raynal, « Le “Banquet” Rousseau », *Les Soirées de Paris*, 3^e année, n° 20, 15 janvier 1914, p. 71. Le poème d’Apollinaire commence par ce vers : « Tu te souviens, Rousseau, du paysage astèque [sic] », Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1971, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 655.
9. André Salmon, *Henri Rousseau dit le Douanier*, Paris, Éditions G. Crès & Cie, coll. « Peintres et sculpteurs », 1927, p. 16-17.
10. Voir André Salmon, *H. Rousseau*, Paris, Éditions Aimery Somogy, 1962, p. 13 ou André Salmon, « Rousseau Henri Julien Félix, dit le Douanier », E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, nouvelle édition entièrement refondue sous la direction de J. Busse, t. XII, Paris, Gründ, 1999, p. 29.
11. Anna Boschetti, *La Poésie partout. Apollinaire, homme époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, 2001, « Liber », p. 304.
12. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’art*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1998, p. 401-402.
13. Voir la notice biographique que Rousseau rédige lui-même en juillet 1885 pour le deuxième volume des *Portraits du prochain siècle* (qui ne paraîtra pas) : « Ce ne fut donc qu’en l’année 1885 qu’il fit ses débuts dans l’Art après bien des déboires, seul, sans autre maître que la nature et quelques conseils de Gérôme et de Clément [...]. C’est après de bien dures épreuves qu’il arrive à se faire connaître de nombre d’artistes qui l’entourent. Il s’est perfectionné de plus en plus dans le genre original qu’il a adopté et est en passe de devenir l’un de nos meilleurs peintres réalistes. » Cette notice est citée par de très nombreux commentateurs de l’œuvre du peintre : Robert Shattuck, Philippe Soupault, Dora Vallier, Gilles Plazy, etc.
14. *Ibid.*, p. 404.
15. Guillaume Apollinaire, « Le 30^e Salon des Indépendants », *Les Soirées de Paris*, n° 22, mars 1914, p. 183.
16. Maria Dario, « Le Douanier Rousseau, Fantômas & Cie : la culture populaire, ressort majeur des *Soirées de Paris* », art. cit., p. 307.
17. *Ibid.*, p. 315.
18. Guillaume Apollinaire, « Rousseau le Douanier. Le Salon d’automne » (*Je dis tout*, 19 octobre 1907), *œuvres en prose complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, t. II, 1991, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 94-95.
19. Guillaume Apollinaire, « Le Salon des indépendants » (*La Revue des lettres et des arts*, 1^{er} mai 1908), *Œuvres complètes en prose*, t. II, op. cit., p. 108.

20. Guillaume Apollinaire, « Prenez garde à la peinture ! Le salon des artistes indépendants. Six mille toiles sont exposées », *L'Intransigeant*, 18 mars 1910, *Œuvres complètes en prose*, t. II, *op. cit.*, p. 144.
21. Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes, Œuvres en prose complète*, t. II, *op. cit.*, p. 35.
22. *Ibid.*, p. 36.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*, p. 9.
26. *Ibid.*, p. 36-37.
27. « Les vertus plastiques : la pureté, l'unité et la vérité maintiennent sous leurs pieds la nature terrassée. », *ibid.*, p. 5. Il s'agit de la première phrase.
28. *Ibid.*, p. 6.
29. *Ibid.*, p. 37.
30. *Ibid.*
31. Guillaume Apollinaire, « Chronique mensuelle », *Les Soirées de Paris*, n° 18, 15 novembre 1913, p. 2.
32. Guillaume Apollinaire, « Les Indépendants. Les nouvelles tendances et les artistes personnels » (*Le Petit Bleu*, 20 mars 1912), *Œuvres en prose complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 436.
33. André Salmon, *Henri Rousseau*, Paris, Éditions Aimery Somogy, 1962.
34. André Salmon, *Henri Rousseau dit le Douanier*, Paris, Éditions G. Crès & Cie, 1927, « Peintres et sculpteurs ».
35. André Salmon, *Propos d'atelier*, Paris, G. Crès, 1922, « Mémoires d'écrivains et d'artistes ».
36. André Salmon, *Henri Rousseau dit le Douanier*, *op. cit.*, p. 46-47.
37. *Ibid.*, p. 25 et 26.
38. *Ibid.*, p. 24.
39. André Salmon, *Propos d'atelier*, *op. cit.*, p. 120.
40. *Ibid.*, p. 126
41. *Ibid.*, p. 128.
42. André Salmon, *La Nègresse du Sacré-Cœur*, préface de Jacqueline Gojard, postface inédite de l'auteur, Paris, Gallimard, 2009, p. 92.
43. André Malraux, « L'entrepreneur d'illuminations », *Action*, n° 9, octobre 1921, n. p.

RÉSUMÉS

Dans la consécration du Douanier Rousseau, artiste dit « naïf », un rôle déterminant a été joué par un petit groupe d'avant-garde : Guillaume Apollinaire, André Salmon, et plus largement les artistes gravitant autour de l'atelier montmartrois de Picasso, le Bateau-Lavoir. Pour Bourdieu, notamment, cette avant-garde artistique aurait fabriqué artificiellement la réputation du candide Rousseau, objet d'un « culte parodique ». La polémique s'est cristallisée autour du banquet qui lui a été offert au Bateau-Lavoir en 1908, souvent interprété comme une farce cruelle : après un retour sur l'interprétation de ce banquet, nous examinerons les écrits consacrés au peintre par Apollinaire et Salmon afin de proposer une analyse précise de la place accordée à Rousseau dans l'esthétique des deux poètes-critiques d'art. Objet d'éloges sincères, ferment d'une révolution

esthétique, Rousseau n'est toutefois pas admiré sans réserves par les deux amis pour qui son œuvre reste marginale, source de renouvellement sans pouvoir s'inscrire pleinement dans l'histoire de l'art.

A group of avant-garde artists, particularly Guillaume Apollinaire, André Salmon, and more largely artists linked to the Bateau-Lavoir, Picasso's workshop in Montmartre, played an important part in establishing the reputation of so-called "naïve" artist Henri Rousseau. Bourdieu even argues those avant-garde artists artificially built Rousseau's reputation. The controversy is focused on the banquet that was offered to Rousseau in 1908 at the Bateau-Lavoir, often considered to be a cruel joke: after examining the real purpose of that banquet, I will analyze Apollinaire and Salmon's writings about the painter in order to precisely define the place they give him in their aesthetics. While he was sincerely admired and planted the seeds of an aesthetic revolution, Rousseau's works were not uncritically admired by the two poets, who considered his work marginal in art history.

INDEX

Mots-clés : Rousseau (Henri), Apollinaire (Guillaume), Salmon (André), art naïf, art nègre, Bourdieu (Pierre)

Keywords : Rousseau (Henri), Apollinaire (Guillaume), Salmon (André), naïve art, « Art nègre », Bourdieu (Pierre)

AUTEUR

IVANNE RIALLAND

Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, UVSQ