

« LE MAUVAIS GOÛT ITALIEN ¹ » : L'ITALIE DES SAINT-MARCEAUX, UNE PARABOLE FIN DE SIÈCLE ?

Si l'italophilie ne surprend guère de la part d'un sculpteur et d'une musicienne ², et, plus banalement, d'un couple de la riche bourgeoisie parisienne cultivée et salonnière, ce tropisme est loin d'être aussi convenu et acquis qu'on pourrait l'imaginer. Sans doute pourrait-on objectiver ou du moins contextualiser élans italophiles ³ et poussées italophobes des Saint-Marceaux. On se contentera ici de rentrer dans leur microcosme, que l'on appréhendera à l'aune de l'Italie et de la place d'abord éminente, puis ambivalente qu'elle occupe dans la vie, l'œuvre, la réflexion des Saint-Marceaux.

On tentera de reconstituer cette trajectoire en se fondant sur trois sources : l'œuvre plastique et critique du sculpteur, René, le *Journal* de son épouse, Marguerite, rédigé de 1894 à 1927 - mine d'informations de première main, publié en 2007 -, enfin, les albums de coupures ⁴ de presse, collationnés par la même Meg et conservés au Musée des Beaux-Arts de Reims, précieux témoignage de l'importante réception critique d'un artiste aujourd'hui ⁵ presque oublié.

¹ L'expression est de Meg, qui l'emploie à Rome, à propos de l'église du Gesù. Cf. M. De SAINT-MARCEAUX, *Journal 1894-1927*, édité sous la direction de Myriam Chimènes, préface de Michèle Perrot, Paris, Fayard, 2007, p. 116 (16 mai 1898).

² Dans le salon de Meg, considéré comme à l'avant-garde musicale, on joue et écoute surtout de la musique française, certainement pas italienne. C'est l'art et non la musique qui est italophile chez les SAINT-MARCEAUX. Les seuls musiciens italiens dont les noms apparaissent sont Puccini et Verdi. Si le second est ménagé, le premier est éreinté : par exemple, « Butterfly. Musique désolante de nullité », *ibid.*, p. 471 (1907); à propos de « Manon Lescaut » le commentaire n'est pas des plus amènes : « Le bel canto triomphe, la race latine reprend ses droits », *Ibid.*, p. 598 (1910). Puccini fut reçu plusieurs fois boulevard Malesherbes, présenté par Boldini qui était un habitué du salon des Saint-Marceaux et dont René fit un masque en 1903.

³ Voir M. COLIN (éd.), *La France et l'Italie: polliniques et dialogues (1880-1918)*, Actes du colloque des 3 et 4 octobre 1986 à l'Université de Caen, Préface de Jacques Joly, Caen, Centre de publication de l'Université de Caen, 1988. Une seule fois dans le *Journal* Meg fait référence à des paramètres politiques et aux considérations de Sonnino (lui aussi, sculpté par René [1895 ?] sur les tensions franco-italiennes qu'il impute au protectorat français sur la Tunisie, les rivales latines étant alors comparées à « deux frères brouillés »: cf. M. De SAINT-MARCEAUX, *op. cit.*, p. 119 (23 octobre 1895).

⁴ Nous remercions Mme Francine Bourré qui nous a permis de les consulter. Ces Albums ne contiennent bien évidemment que des critiques élogieuses.

⁵ Les publications disponibles sur Saint-Marceaux relèvent de l'érudition locale. On citera en particulier Lucette Turbet qui a consacré pas moins de sept articles à Saint-Marceaux, tous publiés dans *La Vie en Champagne*. Voir aussi les quelques pages consacrées au sculpteur par les conservateurs du Musée des Beaux-Arts de Reims (MBAR): V. WIESINGER in *La Sculpture française au XIX^e siècle*, (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 avril-28 juillet 1986), Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986. Les deux initiatives récentes les plus importantes ont été l'exposition de 1993 consacrée à la famille des Saint-Marceaux: cf. J-M NECTOUX, A. LE NORMAND-ROMAIN, *Les Saint-Marceaux: une famille d'artistes en 1900* (exposition à Paris, Musée d'Orsay, 20 octobre 1992-17 janvier 1993, à Reims, Musée des Beaux-Arts, 12 mars-8 juin 1993), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992, 106 p. et la publication du *Journal* de Meg en 2007 (M. De SAINT-MARCEAUX, *op. cit.*). Aucune n'est centrée exclusivement sur le sculpteur, qui n'a pas eu droit depuis 1922 à une exposition ni à une monographie.

Prémises néo-florentines

On constate un investissement initial de l'Italie qui va bien au-delà d'un amour de formation ou d'un détour obligé, puisqu'il fait de René de Saint-Marceaux un membre du courant dit des « néo-florentins ». L'adhésion à une certaine Italie, celle des « Primitifs », fait ainsi l'objet d'un investissement artistique et théorique, très supérieur à un italianisme propédeutique, obligé ou consensuel.

Variante ou rejeton de l'éclectisme, le néo-florentinisme ⁶ comptait parmi ses membres, outre le chef de file Paul Dubois, Henri Chapu, Eugène Delaplanche, Auguste Aubé, Louis Auguste Hiolin, Jean Damppt... Les néo-florentins valorisent les Primitifs (concept vague mais très en vogue) et/ou « la Pré-Renaissance » aux dépens de l'Antiquité et de la Renaissance. L'art florentin des XIV^e et XV^e siècles est opposé à l'art romain et décadent du XVI^e siècle. Les néo-florentins se réclament de Donatello, Verrocchio, Mino da Fiesole, Rossellino, Ghiberti, des Della Robbia...

Initialement assimilable aux pré-raphaélites, dont ils pourraient être une descendance ou une ramification sculpturale, le néo-florentinisme prendra ses distances, non sans quelque contorsion ou palinodie - pour un Saint-Marceaux entre autres - avec *l'alter ego* sculptural de Raphaël que serait Michel-Ange.

Eugène Guillaume ⁷, sculpteur et directeur des Beaux-Arts, récapitulait dans un article de la *Revue des Deux Mondes* de 1879 ce tournant historique qu'il situait dans les années 1860:

« Aujourd'hui nos aspirations sont changées, et c'est aux maîtres florentins du XV^e siècle que nous allons demander une direction et des exemples... Mais, nous l'avons dit, ce n'est plus du côté de Rome ni d'Athènes que notre sculpture a ses affinités. Tout le monde se souvient des débuts de M. Paul Dubois aux salons de 1863 et de 1865. Le Narcisse, le Saint Jean, le Chanteur florentin obtinrent un succès éclatant. M. Paul Dubois a fait école, et c'était justice: en effet, il a ouvert aux hautes études un horizon nouveau. Étant allé en Italie pour perfectionner librement son talent, il a cru pouvoir s'adresser à des autorités qu'on avait jusque-là négligées. Il a trouvé chez les maîtres du XV^e siècle ce complément que d'autres allaient demander à l'antiquité. Certes, dans sa modestie, l'artiste ne se doutait pas qu'il allait donner le branle à toute une générations⁸. »

Suivait une liste parlante d'œuvres et de noms représentatifs de cet « horizon nouveau », mais « cette année, le morceau le plus brillant qu'ait produit le nouvelle école... » n'était autre que le *Génie* de Saint-Marceaux qui avait ainsi gagné ses galons de successeur *in pectore* de Dubois.

On constate une opposition de plus en plus manichéenne entre Rome et Florence, le XVI^e siècle et le XV^e siècle qui a la limpidité sommaire d'un slogan. La Rome maniériste, baroque et surtout papale fait l'objet d'un *rejet* qui est aussi idéologique, unissant mécréants et chrétiens dans la stigmatisation

⁶ Cf. L. LOMBARDI, « Scultori neoflorentini ai Saloni », *Artista* (1995), p. 90-109.

⁷ Sculpteur, Prix de Rome (1862), Eugène Guillaume fut directeur des Beaux-Arts de 1878 à 1879, directeur de l'Académie de France à Rome (1891-1904). Meg le reçut deux fois en 1899.

⁸ E. GUILLAUME, *Revue des Deux Mondes* (1879), p. 921-923.

d'une religiosité extérieure et discréditée. On notera avec intérêt « l'heureuse idée de fonder un Prix de Florence » alternatif au « Prix de Rome » attestant la volonté d'institutionnaliser ces tendances qui, loin d'être marginales, trouvent un suivi considérable aussi bien dans les institutions artistiques que dans la littérature qui relaie brillamment - de Proust à Huysmans - cet engouement pour les Primitifs, dernière coqueluche artistique de cette fin de siècle.

Voyages initiatiques

La source d'information la plus détaillée sur les premiers séjours italiens est un article de Félicien Champsaur figurant dans les Albums Saint-Marceaux, prodigue en détails sur la destination et la durée de ces deux premiers séjours italiens. Un premier voyage initiatique (contemplatif) était distingué d'un second professionnel (actif). Celui-là dura 6 mois en 1868 ; René a 18 ans, il accomplit un premier périple, dont les étapes ne surprennent guère: «Il parcourut Milan, Venise, Florence, Rome, Naples, sans travailler, se contentant de voir, réfléchissant, se préparant, ce qui est quelque chose. »

Cinq ans plus tard, en 1873, René partait de nouveau pour l'Italie, s'installant à Florence : « Il voulait voir, cette fois-ci, et travailler. Durant dix-huit mois, il reste à Florence. Il travaillait, faisant des terres cuites, des marbres. Il les brisait, avant de les avoir achevées, mécontent de lui-même. Bien souvent encore, finies et polies, il les brisait d'un dernier et violent coup de ciseau. Un buste cependant a échappé à ces massacres, un buste en terre cuite, qui fut exposé en 1874, un buste d'enfant qui regarde en écoutant, coiffé d'un béret. Il est chez Carolus Duran, sur une cheminée...⁹ »

« L'italianisme » du premier Saint-Marceaux associerait par conséquent, de façon non problématique, « néoflorentinisme » (à la Dubois) et « michelangiologie » (à la Rodin); une cohabitation qui pourrait devenir à terme problématique. Avant que leurs chemins ne divergent et que Rodin ne devienne la « bête noire » des Saint-Marceaux, tous deux accomplirent à titre privé, bien que dans des conditions matérielles fort différentes, le même « pèlerinage », éprouvant la même irrésistible admiration pour les mêmes incontournables œuvres: la chapelle Médicis de l'église Saint-Laurent à Florence, la Sixtine à Rome. *L'Âge d'airain et l'Arlequin*¹⁰ furent toutes deux conçues en Italie, présentées au même Salon de 1879, suscitant les mêmes soupçons: celui d'avoir moulé le corps de leurs modèles, si ce n'est que le scandale provoqué par Rodin se borna à des rumeurs pour Saint-Marceaux. En 1879, Saint-Marceaux et Rodin avaient l'Italie et Michel-Ange en partage.

Non seulement ces deux premiers séjours apparaissent comme fondateurs dans la formation du sculpteur, mais ils débouchent sur des œuvres on ne peut plus « italiennes » dans le style comme dans le sujet, voire l'intitulé: *Tête d'enfant italien*¹¹ et/ou *Forgeron*

⁹ F. CHAMPSAUR, *Revue moderne et naturaliste* (juin 1879).

¹⁰ L. BÉNÉDITE, *Introduction au catalogue de l'exposition René de Saint-Marceaux et Paul Raudry*, Paris, École des Beaux-Arts, 1922.

¹¹ « Un jour qu'il se trouvait sur un des monuments de Florence, de Saint-Marceaux aperçut en effet au-dessus de lui un petit italien qui, la tête penchée en avant, regardait en écarquillant les yeux un régiment qui passait. Il y avait tant de bonheur dans le mouvement, tant de vie et d'expression dans cette tête, que l'artiste saisit son crayon et fit un croquis. Dès le lendemain le jeune gamin arrivait dans l'atelier du maître et reprenait la pose. » A. HUSTIN, *L'estafette*, (16 février 1880).

florentin (1875) qui sont, en fait, deux dénominations différentes pour une seule œuvre ; *Génie gardant le secret de la tombe* (1879); *Arlequin* (1879). On a également trouvé mention d'un *Buste d'une Italienne* qui semble avoir disparu.

Quartet italianisant

Saint-Marceaux était « italianisant » - terme employé par le critique A. Beaunier -, voire « néo-florentin », puis « renaissant » avant même d'avoir franchi les Alpes, puisque sa (presque ¹²) première œuvre, la *Jeunesse de Dante* (1879), était un hommage au poète florentin. Cet italianisme devait être très en phase avec la culture et les goûts officiels de l'époque si l'on en croit le succès des trois premières œuvres *dichiaratamente* italiennes de « l'aristocrate de la glaise » : la *Jeunesse de Dante* (1868-1869), le *Génie gardant le secret de la tombe* (1879) et *l'Arlequin* (1879), toutes trois récompensées et acquises par l'État. La *Jeunesse de Dante* pourrait relever d'un double hommage au Moyen Âge et à un poète rajeuni et réinvesti par les Romantiques, mais aussi d'une variante sur un thème académique: l'enfance du Génie ¹³.

Le succès de ces œuvres, malgré le jeune âge de l'artiste et un parcours vécu comme para-officiel, prouve à quel point Saint-Marceaux s'inscrivait dans un horizon d'attente: une italophilie partagée et académique, en phase avec les goûts de l'époque, des institutions et du public.

Le *Forgeron florentin* évoque ne serait-ce que par son titre le *Chanteur, florentin* (1865) de Paul Dubois, dont Saint-Marceaux occupera la chaire à l'Institut en 1906.

Au reste, en dépit de *l'italianita* du sujet, *La Jeunesse de Dante* était aussi tributaire de modèles français, voire rémois (la maison des musiciens). Les mêmes observations réapparaîtront pour le michélangiolesque *Génie*, dont l'italianisme vaudra à son auteur éloges ou critiques, en fonction des positionnements envers l'Italie. On arguera alors que le *Génie* accuse autant l'influence de Michel-Ange que du Monument à Louis XV de la Place royale de Reims par Pigalle ¹⁴, tandis que le thème du secret pourra être rattaché *au Premier secret confié à Vénus* (1839) de son professeur aux Beaux-Arts: Jouffroy. Quant au motif funéraire, il constitue un *leitmotiv* sinon obsessionnel, du moins très personnel de l'art et de la « pensée » de Saint-Marceaux.

On donnera deux exemples révélateurs de cette réception du *Génie*, aujourd'hui au Musée d'Orsay. L'œuvre *faisait* l'objet d'un éloge mitigé : « excellente copie », « fort bonne étude », « mais c'est tout ¹⁵, » tandis qu'Émile Blavet rapportait avoir vu dans l'atelier de

¹² La première est la *Tombe de l'abbé Miroy* (1872, MBAR).

¹³ *Jeunesse de Dante*, plâtre en 1868, marbre en 1869. On citera, entre autres, P. DUBOIS, SAINT JEAN *enfant* (1863); C. J. M. DEGEORGE, *Jeunesse d'Aristote*, (1875); J. DAMPT, *Duguesclin enfant* (1898)...

¹⁴ « Le geste du corps entier est conçu et rendu à la façon du dix-huitième siècle français qui avait "mangé du Michel-Ange" » (P. BURTY, « Le salon de 1879 », *La République française*, 17 mai 1879).

¹⁵ « Je viens de nommer Michel-Ange et M. Saint-Marceaux connaît la Sixtine. Je ne lui apprendrai rien de nouveau en constatant, une fois de plus, que son Génie s'y trouve peint de pied en cap - ou à peu près - depuis des siècles, y compris le voile qui

Saint-Marceaux : « Sur les murs, des verdures du XVI^e siècle et quelques photographies rapportées d'Italie, entre autres celles du fameux plafond de la Chapelle Sixtine, peint par Michel-Ange pour qui René de Saint-Marceaux a une admiration fanatique... l'^o16 » attestant une présence métonymique de l'Italie sous forme de photographies - une actualisation des plus désuets croquis qui ornaient l'atelier de Dubois aux Beaux-Arts, « chers souvenirs d'Italie », remémorés par le même Saint-Marceaux dans sa Notice de 1906.

Le premier Saint-Marceaux est donc furieusement « italianisant » que ce soit dans le sujet ou la facture. Si *Dante* se rattache au Moyen Âge, le *Génie* à la Renaissance, d'autres œuvres moins importantes, pour certaines disparues, seront qualifiées de « primitives » - étiquette passe-partout, mais innovante et très courue - et rattachées de façon plus ou moins approximative à des sculpteurs italiens du XV^e siècle ?¹⁷ qui font office de chefs de file posthumes de ce mouvement. Selon le témoignage d'André Michel¹⁸, Saint-Marceaux vouait un culte aux artistes florentins, et ne se contentait pas des imiter, mais aimait en parler :

« Sur le chemin de Rome, nos pensionnaires de la Villa avaient pris l'habitude de s'arrêter à Florence où leurs prédécesseurs, Prud'hon excepté, ne s'arrêtaient guère. Ils y avaient découvert avec ravissement *Donatello et Ghiberti, Liai della Robbia et Benedetto da Majano*, dont Saint-Marceaux parlait lyriquement. Son *Enfance de Dante*, qui fut un de ses premiers morceaux, vient de là¹⁹. »

Tandis qu'Émile Carton avait affirmé dès 1879 que :

« Monsieur de Saint-Marceaux n'est point de ce siècle, encore moins du dix-huitième. C'est évidemment un revenant : il a dû vivre à la fin du quinzième siècle et dans la première moitié du seizième; c'est un élève de *Donatello*, un contemporain de *Brunelleschi* et de *Ghiberti*; il a dû étudier son art dans les jardins de Laurent de Médicis, car il y a en lui tout à

l'enveloppe. Qu'il ait tiré de cette peinture, moins la tête, toutefois, une excellente copie, d'accord. Faire un marbre d'une fresque, n'est point chose aisée, surtout quand on s'attaque à des figures de cet ordre, et M. Saint-Marceaux a serré son modèle de près. Il y a même mis du sien, s'y est échauffé et nous a laissé, en somme, une fort bonne étude que l'État a eu raison de placer au Musée du Luxembourg ; mais c'est tout » (*Le rappel*, 1883).

¹⁶ É. BLAVET, « Les Ateliers de Paris », *Revue des jeux, des arts et du sport*, 1879.

¹⁷ « Le Forgeron florentin de M. de Saint-Marceaux vous retiendrait un bon quart d'heure à lui seul si nous le rencontrions au milieu des chefs-d'œuvre de *Donatello* et de *Luca della Robbia*, près du divin portrait de Machiavel, dans la petite galerie des Offices où il ne serait point déplacé » (E. ABOUT, « Le XIX^e siècle », 25 juin 1875). D'après Paul de Saint-Victor, « le Forgeron florentin... tiendrait sa place aux Uffizi, entre ceux de *Donatello* et de *Verrocchio*. La sculpture de caractère ne saurait aller au-delà. » « La Liberté » (juin 1875). La reconnaissance par la critique du florentinisme de l'artiste se traduit par une proposition fictive de l'exposer dans des musées florentins, comme s'il s'agissait d'une météorite italienne et renaissante atterrie en France.

¹⁸ Historien d'art, conservateur en chef du département de sculptures du Musée du Louvre jusqu'en 1920, critique pour le « Journal des débats », Michel consacra une causerie artistique à René en 1922. Son nom apparaît trois fois dans le *Journal*.

¹⁹ A. MICHEL, *Feuilleton du Journal des débats*, 23 mai 1922.

la fois du naturalisme et une recherche du grand style comme chez les maîtres de cette époque ²⁰. »

Du chauvinisme en art et de la nationalité des œuvres d'art

À partir des années 80, l'histoire de l'art est investie par une vague nationaliste qui s'incarnera dans la querelle dite des Primitifs. À l'opposition entre deux Italies, celle de la Pré-Renaissance avec laquelle la France serait censée avoir plus d'affinités et de la Renaissance du XVI^e siècle (exaltée par Taine, Müntz, Dimier...), succédera une querelle des origines aux accents chauvinistes où certains historiens de l'art français (Courajot, Bouchard...) revendiquent une primauté chronologique française et dénie les influences flamandes et italiennes. Outre l'impact de ces débats sur la réflexion de Saint-Marceaux, il est intéressant d'en chercher l'écho dans la réception critique des œuvres italianisantes du sculpteur. Ainsi *l'Arlequin* pourra apparaître comme une double émancipation et de la Renaissance et de l'Italie de par la francisation de cette figure italienne: une naturalisation présentée comme une promotion.

Pour certains, *l'Arlequin* fit office d'anti-*Génie*. Après le michélangiolisme du *Génie* funéraire, *l'Arlequin* incarne le passage du tragique au comique, de l'idéalisme au réalisme, du *memento mori* au *carpe diem*. Cette statue obtiendra un succès considérable et au *Salon* et par la suite, faisant l'objet de maintes reproductions dans différents matériaux et dimensions, voire de contrefaçons ²¹. *L'Arlequin* fut salué comme le triomphe de la modernité ²², du réalisme, de l'érotisme ²³, mais aussi de la France sur l'Italie. Si certains soulignèrent le contraste entre le *Génie* et *l'Arlequin*, soit pour louer la polyvalence de Saint-Marceaux:

« Après le Génie gardant le secret de la tombe, un Arlequin, de grandeur naturelle et riant. Le contraste est complet, et ceux qui demandent qu'un artiste ait plusieurs cordes à sa lyre ont perdu le droit de se plaindre... Dans la figure décorative de l'an dernier, M. de Saint-Marceaux avait paru préoccupé d'un certain italianisme qui, voisin de la période où la décadence va commencer, joue avec les lignes et confine à la manière ²⁴. »

soit pour déplorer « la descente d'un talent aussi grandiose à cette œuvre du genre comique ²⁵ », Léonce Bénédict eut la perspicacité de placer sous l'égide de Michel-Ange ces deux œuvres

²⁰ É. CARDON, *Notes et critiques*, 13 février 1877.

²¹ R. PAULUCCI DI CALBOLI, *Larmes et sourires de l'émigration italienne*, Préface de M. Jules Claretie de l'Académie Française, Paris, F. Juven, 1909, p. 116-7.

²² « Le sculpteur, possédé par la fièvre d'originalité qui souffle sur son siècle a sacrifié hardiment au dieu Modernisme et personne ne l'en blâmera. Faire beau et faire neuf », P. DARTOIS, *Reims-artiste*, 1883. « il n'est pas œuvre plus moderne dans toute cette galerie », H. FLAMANS, *La Vérité* (1^{er} octobre 1883)

²³ « L'ingéniosité de l'auteur consiste à avoir choisi un personnage dont le costume sans plis épouse strictement la forme du corps. L'Arlequin de M. de Saint-Marceaux est habillé et il est nu. », P. MANTZ, *Le Temps*, 27 juin 1880.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ « malgré toutes les finesses et railleries qu'elle comporte non seulement sur son masque spirituel et caustique, mais encore dans sa pose effrontée. Et pour conclure, nous voudrions voir M. de Saint-Marceaux revenir à sa voie sublime de grand art philosophique et spiritualiste, où il est assuré de tenir un des plus hauts rangs », TH. VÉRON, *Dictionnaire Véron* (octobre 1883).

apparemment opposées. Selon le prestigieux directeur du Musée du Luxembourg, *l'Arlequin* sortait de la Chapelle Sixtine non moins que le *Génie*.

L'Arlequin se rattachait bien évidemment à la *commedia. dell' arte*, sans qu'on puisse trancher entre une ascendance italienne ou une *rivisitazione* française. Si le *Génie* évoque une Italie imposante: michélangiollesque, titanique, grave et funéraire, *l'Arlequin* évoque une Italie théâtrale, ludique, hédoniste, sensuelle: un stéréotype français de l'Italien, un cliché hybride, même si la réception critique de l'œuvre trahit une nette préférence en faveur de la France qui aurait « dégrassé » le masque italien²⁶. Un « détour par Versailles » avait dégrossi « l'ancien type de la comédie » :

« Il en a rajeuni l'expression en prêtant à sa physionomie toute la finesse, tout le scepticisme mordant et acéré d'un spirituel parisien, qui possède à fond le répertoire dramatique du jour, fréquente la meilleure société, a des chevaux, fait partie du jockey-club et connaît tous les pavés du boulevard des Italiens. C'est le Brummel de la comédie satirique²⁷. »

Particulièrement intéressant du point de vue italianiste, le débat sur la métamorphose du masque bergamasque en Arlequin parisien et sur la médiation dix-huitièmiste des Gillot, Watteau et de Versailles qui n'est pas sans rappeler le croisement entre Michel-Ange et Pigalle en amont du *Génie*.

La mutation du masque en loup²⁸ représente métonymiquement la spiritualisation parisianiste du serviteur bergamasque, sa promotion sociale et intellectuelle :

« On a dit, je crois, que M. de Saint-Marceaux avait désobéi à la tradition en modifiant le caractère du masque, solide, saillant, bestial dont la vieille comédie italienne couvre la face d'Arlequin. Il ne nous semble pas que ce reproche soit fondé. D'après les monuments, Arlequin peut. être masqué de deux façons. Il y a une mode française, et c'est celle-là que M. de Saint-Marceaux a suivie. Joullain a gravé d'après Gillot deux compositions aujourd'hui perdues, Arlequin pleurant, Arlequin glouton. Gillot, si étroitement mêlé aux choses de la comédie, est un irrécusable témoin. Il a masqué son héros, non avec un carton résistant, mais avec un bout d'étoffe ou de peau souple comme un gant de femme. Le muscle caché associe le tissu léger à sa grimace²⁹. »

Arlequin n'est plus une figure servile, mais un séducteur masqué. Le serviteur est devenu un maître, les *lazzi*, de spirituelles saillies, le rustre une gravure de mode, dont le costume moult, presque plus indécent qu'un nu, aurait titillé plus d'une visiteuse.

Louis le Bourg n'allait-il pas jusqu'à faire de *l'Arlequin*, fantoche snob, éphèbe pour lectrices du *Figaro*, où le nom des Saint-Marceaux apparaissait régulièrement dans les chroniques mondaines, un *aller ego* de l'artiste? Selon le journaliste, Saint-Marceaux représentait un tournant sociologique. Le sculpteur était un « pschitteux », non plus issu des bas-fonds, mais de la « haute³⁰ ».

²⁶ *Le Temps*, 27 juin 1880.

²⁷ « Salon de 1880 »

²⁸ " Une autre médiation pourrait être celle de Félicien Rops, qui aurait pu léguer à Saint-Marceaux son loup malicieux.

²⁹ *Le Temps*, 27 juin 1880.

Aucune des œuvres italianisantes de Saint-Marceaux n'échappe à ce dilemme critique, formulé tantôt de façon conciliante : « Au salon, comme sur la scène / Un mot explique ton succès / Tu joins la grâce italienne / À celle d'un talent Français »³¹, tantôt hostile - « Arlequin maintenant n'est plus un fantoche italien : c'est une statue française³² » ; « Les italiens sont surpassés : ils ont moins d'ampleur et de style; ils n'ont pas plus de réalité³³ » - entre une lecture qu'on peut, sans exagération, qualifier d'italophobe ou de chauvine.

Parabole descendante

La parabole subtilement descendante des relations de Saint-Marceaux à l'Italie pourrait être scandée par quatre interventions emblématiques : de la lettre privée du jeune Saint-Marceaux à sa mère envoyée de Florence en 1868, empreinte de ferveur italophile, à l'essai quasiment italophobe d'André Beaunier, en passant par le « Salon » de 1897 où le sculpteur prend théoriquement et pratiquement ses distances avec ce qu'il appelle « le modèle franco-italien ».

Au début était l'enthousiasme: celui qui transparaît de cette lettre florentine d'un Saint-Marceaux âgé de 23 ans, accomplissant, aux frais de sa famille, son pèlerinage artistique. Mais on aurait tort de réduire cette lettre à un charmant concentré de lieux communs italophiles. On y verra plutôt un récit fondateur.

« Quel pays » La lettre (le 1868 à sa mère)

Cette charmante lettre où René croque et moque ces trois filles « point trop laides » mais artistiquement bouchées à l'émeri dut combler d'aise la destinataire. La lettre est construite sur l'opposition entre l'artiste en extase, complice des statues de la Sacristie de Saint-Laurent avec lesquelles « il cause » et cette famille française, en voyage en Italie, « qui s'ennuie », entre tourisme et snobisme, étrangère à cette communion, au bonheur profond « de comprendre et de jouir d'un seul coup de ce que l'humanité nous a laissé de meilleur. » L'Italie est le berceau de l'art, voire de l'humanité, en parfaite conformité avec un *topos* qui en fait le pays des origines: utopie culturelle, terme d'une anamnèse plus que d'un dépaysement spatial³⁴.

La lettre recèle un autoportrait en contrepoint du portrait de famille. L'enthousiasme de René jure avec la déception de la pimbêche: « quel préjugé que l'Italie ! » et sa méprise sur le *non finito*

³⁰ « Riche, il l'est comme le premier brasseur d'affaires venu, comme Potin, l'épicier, ou Cail, l'usinier. Alors pourquoi s'est-il fourré dans la glaise et qu'est-il venu faire dans cette galère? [...] ce n'est plus dans le fumier que naissent les fleurs, il leur faut les vases de nos serres chaudes. Il faut aux artistes d'aujourd'hui le nid de luxe, la vie à fond de train, les mœurs des pschitteux », *ibid.*

³¹ Poème d'Henri Jousselin, 27 mai 1880.

³² C. LAURENT, *La France*, 2 mai 1330.

³³ DUBOSC de PESQUIDOUX.

³⁴ « Ce sont les meilleurs jours de la vie. Combien on est récompensé de toutes les misères artistiques qu'on a, lorsque malheureux ou découragé on cherche sans trouver, par l'énorme bonheur de comprendre et de jouir d'un seul coup de ce que l'humanité nous a laissé de meilleur » (Lettre du 26-VII-[1868] non datée, conservée au MBAR).

michélangiolesque³⁵. On voit très bien dans cette lettre comment le voyage d'Italie reste un pèlerinage dont les tombeaux des Médicis sont un sanctuaire, profané par ces visiteurs ignares et matérialistes.

Le ton est enlevé, les statues de Michel-Ange n'apparaissent pas écrasantes ou titanesques. Ce sont des âmes sœurs, des complices de l'artiste, au rebours de ses compatriotes, dont Saint-Marceaux épingle drôlement la bêtise crasse et les prétentions culturelles.

Mais la lettre ne fait pas que broder sur un *topos* littéraire. Cette auto-mise en scène du jeune sculpteur dans le tombeau des Médicis en train de « causer » avec des morts ou des statues a quelque chose de prophétique, si l'on songe que la mort, « la grande nuit³⁶ » sera l'obsession et/ou inspiration du sculpteur, la sculpture funéraire son genre de prédilection³⁷.

L'une des œuvres les plus ambitieuses et jamais terminée, *Trois femmes qui volent*, par la suite renommées *Nos destinées*, puis *Vers l'inconnu* (1895-1915) aspirait précisément à rendre le mystère de ce passage; un mystère qui habita prématurément Saint-Marceaux. Le *Génie portant le secret de la tombe* constitue une synthèse entre les *Ignudi* de la Sixtine et la sacristie de Saint Laurent. Nul doute que Le *Génie* et le génie de Saint-Marceaux fussent funéraires : le plus beau buste qu'il ait fait de Marguerite, on ne peut plus rodiniste au demeurant, ne s'intitule-t-il pas *Grand deuil* (1903)?

Si le voile italianisant se déchirera, le questionnement métaphysique survivra dans la trajectoire symboliste de Saint-Marceaux, conférant à son œuvre une dimension qualifiée par la critique de l'époque tantôt de « philosophique³⁸ », tantôt de « spirituelle », sans que l'agnosticisme puisse fournir une réponse convenue, aussi bien sur le fond que dans la forme, à cette interrogation fondamentale.

Il ne serait dès lors pas abusif de voir dans cette lettre un mythologème personnel qui éclairerait l'œuvre future d'un sculpteur qui n'eut de cesse de causer avec les morts et d'interroger ce mystère qui nourrit durablement son inspiration.

Les a partis pris de doctrine » de Saint-Marceaux (1897)

En 1897 Saint-Marceaux publie un article d'une vingtaine de pages dans la *Gazette des Beaux-Arts*. René était un grand lecteur et ne dédaignait pas de prendre la plume qu'il maniait avec aisance, à en juger par les quelques écrits qu'on a pu identifier (l'article de la *Gazette*, la notice sur Dubois, différents articles sur I. Duncan³⁹...), cette production critique

³⁵ «Je me suis aperçu de leur présence parce qu'une des jeunes filles a dit très haut en entrant « Mais elles ne sont pas finies », (ça signifiait, c'est absurde de nous faire venir ici pour voir des statues qui ne sont pas même terminées, quel préjugé que l'Italie !) » (*ibid.*).

³⁶ Lettre du 7 septembre 1898.

³⁷ Innombrables les tombes et monuments funéraires dans la production de Saint-Marceaux. Voir A. LENORMAND-ROMAIN, *Mémoire de marbre: la sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995.

³⁸ Selon F. Champsaur, le *Génie était*: « le résultat de longues méditations philosophiques et , de lectures sérieuses [...]. Loin de pratiquer l'art pour l'art... Celui-ci est un philosophe traduisant sa philosophie dans le marbre, cherchant le beau, mais partant de l'idée. N'essayez pas de pénétrer le mystère de la tombe. Qu'y aura-t-il après la mort ? Y aura-t-il seulement quelque chose ? » (F. CHAMPSAUR, « Rêve moderne et naturaliste », juin 1879, p. 373).

³⁹ Qu'on se réserve de transcrire et commenter ailleurs.

étant, au demeurant, méconnue et non étudiée. René n'intervenant que dans des occasions publiques et formalisées, les recoupements avec la version *off the record* de Meg sont tout aussi intéressants que dans le cas de D'Annunzio que nous avons étudié ailleurs⁴⁰. La critique des deux Salons des Champs-Élysées (SAF) et du Champ de Mars (SNBA), l'un institutionnel, l'autre dissident, avait été confiée à René. L'article est d'importance, car la revue sélective des œuvres exposées (comprenant des pièces de ses contemporains et rivaux: Dalou, Bartholomé, Rodin...) est précédée par des considérations d'ordre plus général: « ces partis pris de doctrine », comme les intitule Saint-Marceaux lui-même, qui en font un quasi-manifeste.

Saint-Marceaux opposait d'abord les progrès de la peinture à la stagnation de la sculpture française:

«...Pendant ce temps, au contraire, la sculpture est restée presque immuable, fidèle à ce goût de l'art italien qu'elle tient d'une longue tradition et d'un système d'éducation toujours en vigueur, le style pompeux de la Rome du XVI^e siècle règne universellement⁴¹. »

Cet art franco-italien reposait sur une tragique méprise: l'idéalisation d'une période de décadence: le XVI^e siècle romain, non seulement aux dépens des Primitifs italiens, mais de la sculpture médiévale française:

« L'Italie, elle aussi, sortait d'une des plus merveilleuses périodes d'art qu'on connaisse; le malheur voulut que l'influence italienne se soit exercée précisément à cette époque de décadence qu'a longtemps masquée le génie de Raphaël et de Michel-Ange. Les sculpteurs français adoptèrent l'art transalpin, qui dès lors sembla mort en Italie, l'école nouvelle franco-italienne, était fondée: une suite ininterrompue d'hommes de grand talent en transmet jusqu'à nous la formule⁴². »

Face à cet art « matérialiste » et « étranger » qui avait phagocyté les goûts et les institutions françaises au point de ne plus pouvoir les différencier, Saint-Marceaux invoquait un retour aux sources, au Moyen Âge, à la spiritualité qui pourrait surprendre dans la bouche d'un républicain mécréant doublé d'un italianisant. Depuis quatre siècles pourtant, sans qu'elle s'en aperçoive, elle est privée de l'âme exquise et sublime dont le charme divinisa les pierres de nos anciennes églises, de cette âme qui prit la fuite devant l'art matérialiste venu de l'étranger à la Renaissance⁴³. »

Le « J'accuse » à l'égard de cet art « franco-italien » était assorti d'un réquisitoire contre deux institutions que Saint-Marceaux en tant qu'ex-mauvais élève ne portait pas vraiment dans son cœur. René, qui avait quitté l'école prématurément, ne fut jamais pensionnaire à la Villa Médicis et ne brilla

⁴⁰ F. DUBARD de GAILLARBOIS, « Une crapule de génie: Gabriele d'Annunzio et les Saint-Marceaux », in *Mélanges en l'honneur de François Livi*, à paraître à L'Âge d'Homme.

⁴¹ R. de SAINT-MARCEAUX, *Notice sur la vie et les travaux de M. P. Dubois par M. de Saint-Marceaux*, membre de l'Académie, séance du 3 février 1906, Paris, Firmin Didot, 1906.

⁴² *Ibid.*, p. 478.

⁴³ *Ibid.*, p.478.

pas à l'École des Beaux-Arts où il entra tardivement, ce qui ne l'empêcha pas de concevoir des œuvres relevant parfaitement de cet art franco-italien dont il s'éloignera par la suite.

« C'est sur "la terre classique de l'art" que nos artistes vont de siècle en siècle chercher leur inspiration. La fondation de l'École de Rome consacra leur superstition et réglementa leur pèlerinage. Et, dès lors, c'est dans la Ville Éternelle que notre jeunesse artistique reçoit ses plus vives impressions, entourée de tout le faste de la grande ère de prospérité des Papes. À Rome, ce ne sont pas les rares vestiges de vraie beauté épars çà et là qui frappent le plus l'imagination, mais l'art décoratif le plus orgueilleux et le plus vide de sens qui fût jamais ⁴⁴. »

L'École des Beaux-Arts et l'Académie de France à Rome étaient les sanctuaires et bastions de l'art franco-italien.

« Notre mauvais système d'éducation développe dans notre école de Science une apparente intensité de vie, qui fait illusion sur la pauvreté de son inspiration personnelle, car la majorité de nos sculpteurs continuent, tout en croyant pratiquer l'art bien français, l'art franco-italien hérité de la Renaissance ⁴⁵. »

Le postulat sur lequel reposait l'École de Rome était qu'une éducation artistique française devait en passer par un séjour romain; un axiome qui faisait de l'Italie la patrie des arts, dont tout artiste était ressortissant. La prise de distance à l'égard du premier comme la mise en cause de la seconde constituent le volet politique de l'essai, même si cette contestation était loin d'être neuve et solitaire.

Tout réactionnaire ⁴⁶, aux dires de sa propre épouse, que fût Saint-Marceaux, il invoquait une « révolution ⁴⁷ » (conservatrice) dans le domaine de la sculpture et dénonçait avec des accents « pré-bourdieusiens » la reproduction des élites et des dogmes ⁴⁸ « rue Bonaparte »: le mandarinat, l'académisme.

Mais l'intérêt de cet essai réside également dans l'association entre un versant théorique et appliqué des idées formulées dans l'article, puisque Saint-Marceaux passe ensuite en revue les œuvres, à ses yeux, les plus significatives des deux Salons. Examinant les différents morceaux de sculpture exposés aux Salons des Champs-Élysées et du Champ de Mars, salons dont il déplore en passant la prolifération, Saint-Marceaux alternait un commentaire plus ou moins synthétique de l'œuvre avec des considérations d'ordre théorique

⁴⁴ *Ibid.*, p. 479.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 480.

⁴⁶ « René a les idées les plus aristocratiques et rétrogrades. L'échafaud pour les anarchistes. » M. de SAINT-MARCEAUX, *op. cit.* p. 82 (9 avril 1894).

⁴⁷ « Il arrive parfois que le collège des maîtres ajoute ou retranche un mot au dogme respecté; mais cela ne fait pas une révolution. » R. de SAINT-MARCEAUX, *op. cit.* p. 478.

⁴⁸ « Et cet état de choses durera. Les grands chefs appellent à leur succéder des disciples qu'ils ont tonnés à leur image, ils trouvent dans l'École des Beaux-Arts leur moyen d'action le plus puissant Leur influence s'étend d'autant plus que l'extrême facilité donnée à tous d'étudier les arts plastiques multiplie les dociles élèves dont la personnalité n'est pas rebelle à la discipline traditionnelle » (*ibid.*, p. 480).

et technique, de sorte que les « partis pris de doctrine » offrent un morceau de symbolisme critique.

L'esprit est valorisé au regard de la matière: *Le Poète* et les œuvres de Falguière sont louées en tant que « *spirituelles* pochades de marbre ». À propos de *La Désespérance* de Captier, Saint-Marceaux se réjouit de se « trouver en présence d'une *pensée* poursuivie sans défaillance à travers la forme, quoiqu'elle soit marquée du caractère de l'art franco-italien, dont elle est d'ailleurs un des plus magnifiques produite⁴⁹ ». *La Pesée*, plâtre de M. d'Houdain, est « au nombre des meilleurs morceaux », parce qu'il ne se borne pas au « simple déploiement de l'activité pratique » mais dégage une « magie qui ennoblit l'art vulgaire ». En revanche, le *Potier* de M. Hugues est condamné, car « Le beau travail du marbre et tout l'art du sculpteur ne peuvent nous retenir, car notre pensée n'espère rien au-delà. ⁵⁰ » En somme, la maîtrise technique et matérielle de l'œuvre ne suffisait pas. Il fallait de l'idée, de la pensée, de l'espoir, de l'au-delà; une transcendance qui, sans être religieuse, serait spirituelle. Le Salon du Champ de Mars contenait des œuvres de maîtres qui permettent à Saint-Marceaux de se prononcer entre autres sur Rodin. Si le *Monument aux morts* de Bartholomé est joliment qualifié de « mélopée funèbre », l'éloge le plus franc et senti est réservé à Constantin Meunier.

Les informations données par Meg sur les coulisses de la rédaction de l'article ne sont pas indifférentes, pour employer un adjectif qu'elle affectionne:

« René fait l'article de critique des salons dans la gazette des Beaux-Arts. Beaunier l'aide en cette tâche. Il trouve des idées intéressantes. La préface exprime crânement ses idées d'art. Pour les camarades il sera très indulgent. La tâche est difficile avec Rodin qui expose cette année le projet de Monument de Victor Hugo, véritable puffisme. Les journalistes crient au chef-d'œuvre, le bourgeois hébété regarde ça et se demande ce qu'il faut dire⁵¹. »

On constate le même écart entre le discours de Meg, incisif et synthétique et celui, plus enveloppé et diplomatique, de René qu'on a pu relever ailleurs. Ainsi la critique des pièces exposées par Rodin est-elle toute en subtilité; les compliments initiaux débouchent insensiblement sur une critique substantielle, mais bien amenée et dépourvue de toute agressivité. Le ton est bienveillant et révèle un redoutable savoir-faire mondain. On ne saurait éreinter plus habilement. Le contraste entre les détours et précautions prises par René et la virulence de Meg est flagrant. Affaire de tempérament, de contexte, de style. Il n'en reste pas moins que les deux s'éclairent mutuellement. C'est un peu comme si Meg disait tout haut ce que René prend des gants pour dire.

La collaboration attestée par Meg entre René et Beaunier est à double tranchant. D'un côté, elle fait de Beaunier le « nègre » de Saint-Marceaux, de l'autre, elle confère une légitimité à la préface très anti-italianisante de Beaunier de 1922, qui sera le quatrième volet du quartet.

⁴⁹ *ibid.* p. 482.

⁵⁰ *ibid.*, p. 486.

⁵¹ M. SAINT-MARCEAUX, *op. cit.*, p. 155 (11 avril 1897).

De Münz à Courajod ?

Il est indéniable que la production de Saint-Marceaux, italianisante et néo-florentine jusque dans les années 90, subit une inflexion sensible, officialisée par les « partis pris de doctrine » de 1897. La fin de siècle serait-elle fatale à l'italianisme des Saint-Marceaux ?

Saint-Marceaux appliquait au domaine de la sculpture des idées qui avaient déjà fait leur chemin dans le domaine de la peinture: que l'on songe à la dénonciation de la *malaria spirituelle* (Paul de Saint-Victor)⁵² qui accablait les peintres français à Rome ou des « *génies cul de sac* » (Henri Régnaut).

Au reste, les positions de Saint-Marceaux pourraient se situer dans la mouvance de toute une école dont le maître à penser était Louis Courajod et dont le point d'aboutissement symbolique sera l'exposition sur les « Primitifs français » de 1904, fleuron d'un nationalisme artistique revendiquant la primauté des Primitifs français au regard des rivaux flamands et italiens, exposition dont le cheville ouvrière fut H. Bouchot⁵³, chantre de « l'art national français, avant l'hybridation italiennes⁵⁴ », grand adversaire des « Primaticiens » et « décadents italiens de l'École de Fontainebleau » et pourfendeur de « la légende de l'origine italienne de la Renaissance⁵⁵ ». Si l'on voulait schématiser à l'excès on pourrait se demander si Saint-Marceaux ne serait pas passé de l'école halophile d'Eugène Münz à celle italophobe de Courajod ?

Saint-Marceaux subit de toute évidence l'influence de cette dernière, mais avec une sobriété de bon aloi qui contraste avec la virulence et l'agressivité d'autres intervenants dans cette querelle. Il n'est qu'à comparer ses positions sur la Villa Médicis aux très pittoresques métaphores d'un Courajod dans la conclusion de ses *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)* qui faisaient de l'Académie de France tantôt une « marâtre italienne⁵⁶ », tantôt un Minotaure⁵⁷:

« Discussion violente sur l'École de Rome. Maciet⁵⁸ en veut la suppression pour des raisons paraissant justes. Il craint pour les jeunes gens l'influence du goût et de l'art italiens. René défend l'École pour des raisons non moins justes, disant que l'Italie est pleine de

⁵² cité in F. LECHLEITER, *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome de 1863 à 1914*, Thèse soutenue à l'Université Paris-Sorbonne (2008), p. 113.

⁵³ " *Exposition des primitifs français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque nationale*. Catalogue rédigé par H. Bouchot *e. a.*, Paris, Palais du Louvre et Bibliothèque nationale, 1904; H. BOUCHAUT, *Les Primitifs français, 1292-1500. Complément documentaire au catalogue officiel de l'exposition*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.

⁵⁴ In H. Bouchot *et la seconde redécouverte des maîtres anciens*, p. 26.

⁵⁵ « la légende d'une "Renaissance" italienne a hypnotisé plusieurs générations d'hommes très sincères, qui ont établi des formulaires esthétiques étrangers » (H. BOUCHOT, 1904).

⁵⁶ L. COURAUD, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, Paris, Picard, 1899, p. 489.

⁵⁷ « Tous les ans, ce ne sont pas des vierges, mais des adolescents que nous expédions au Minotaure italien et le tribut de tant d'âmes nationales Je vous préviens qu'il ne ferait pas bon de jouer au Thésée. Le labyrinthe est une institution d'État. Voilà une conséquence non prévue de nos expéditions d'Italie », *ibid.*, p. 688.

⁵⁸ Jules Maciet, un habitué du salon parisien des Saint-Marceaux, était aussi un collectionneur réputé, président de la Société des Amis du Louvre.

merveilles dont il est bon de faire la connaissance, et que quatre ans de séjour en un palais de rêve ne doivent pas gêner une cervelle d'artiste bien organisée ⁵⁹. »

Ce témoignage de Meg montre que l'École de Rome faisait dans les milieux artistico-salonniers l'objet d'un débat animé qui n'empêcha pas le dîner d'être « charmant ». Saint-Marceaux apparaît comme l'avocat d'une cause, dont Maciet serait le procureur - position cohérente avec le fait qu'il sera sollicité en 1911 pour la diriger, ce qu'il refusera au grand dam de Meg ⁶⁰, moins pour des questions de conviction que de santé. Les Saint-Marceaux rendront visite à plusieurs reprises à Paul-Albert Besnard, lors de leur dernier voyage en Italie à l'automne 1913. Le compte rendu d'un dîner et de deux goûters à la Villa Médicis trahit à quel point Meg aurait volontiers mis ses talents de salonnière et d'animatrice culturelle au service de cette institution, non sans laisser transparaître un moralisme dans la réprobation des mœurs des pensionnaires (célibataires) qui se seraient scandaleusement relâchées au cours des dernières directions.

L'éloge de Dubois (1906)

En 1906, Saint-Marceaux est, enfin, élu à l'Institut. Il succède à Paul Dubois ⁶¹ et se doit de faire l'éloge ⁶² de son prédécesseur avec qui les relations n'étaient pas aussi limpides que le laisserait à penser cette passation du témoin « néo-florentin ⁶³ ». Le « néo-florentinisme » dont Dubois avait été le chef de file incontesté ne se prêtait guère à la critique de l'Italie, et le fait que Saint-Marceaux ait été choisi pour lui succéder prouve que son oeuvre était reçue comme relevant de cette école. Le discours n'est toutefois pas réductible à sa circonstance.

Les affinités « sociologiques » entre Dubois et Saint-Marceaux: tous deux, issus d'un milieu aisé et ayant séjourné aux frais de leur famille à Rome ⁶⁴, tous deux, perfectionnistes, permettent à Saint-Marceaux de glisser des considérations crypto-autobiographiques qui semblent valoir autant pour le disciple que pour le maître. De fait, la description et l'éloge du *Chanteur florentin*, exposé en 1865, « charmant éphèbe descendu d'une fresque pisane ou florentine... » dont « Les artistes ne se lassaient pas d'admirer, chez ce gracile adolescent, l'élégante crânerie de la pose, le fin dessin simplifié par le maillot

⁵⁹ M. de SAINT-MARCEAUX, *op. cit.*, p. 373 (6 janvier 1905).

⁶⁰ « René ne veut pas aller à Rome, il se dit trop malade. Il n'en a pas envie, c'est tout. Je le regrette immensément. », *ibid.*, (8 décembre 1911).

⁶¹ Fils de notaire, P. Dubois avait commencé par des études de droit. Second prix de Rome en 1856. il fut directeur de l'École des Beaux-Arts de 1878 à 1905 (cf. M. SEGRE, *L'Art comme institution, l'École des Beaux-Arts XIX^e-XX^e siècle*, Cachan, Éditions de l'ENS-Cachan, 1993).

⁶² R. de SAINT-MARCEAUX, *op. cit.*

⁶³ Ainsi le discours d'entrée à l'Institut en 1906 fait-il un éloge aussi respectueux que courtois du maître Dubois, tandis que Meg le traite de « vilain monsieur, menteur et faux », ayant « lâché » René, lors de sa précédente candidature à l'Institut en 1894. Du coup, Meg, écœurée par « une cuisine diplomatique qui soulève le cœur » décrète que l'Institut « est une institution surannée et bonne à détruire » (M. de SAINT-MARCEAUX, *op. cit.*, p. 85, 19 mai 1894). Ces déclarations intempestives et autres dégoûts n'empêcheront pas les Saint-Marceaux de briguer ces honneurs avec ténacité.

⁶⁴ R. de SAINT-MARCEAUX, *op. cit.*, p. 13. On appréciera la métaphore: « déesse pèlerinage terre sacrée » qui file la sacralisation de l'Italie sinon de Rome.

», objet « d'innombrables réductions, imitations, contrefaçons... » semblaient ceux de son propre *Arlequin*.

Si Dubois commença par Rome (« c'est à Rome, considérée par la France, depuis tant de siècles, comme la déesse inspiratrice de sentiment artistique, que P. Dubois subissait l'irrésistible attrait que nous avons tous connu, décida d'aller faire ses premiers travaux, dans le recueillement du doux exil volontaire »), il ne s'y borna pas, parcourant « les provinces d'Italie ». Son grand mérite, selon Saint-Marceaux, tiendrait à un double tropisme: spatial et temporel, celui d'avoir détourné les yeux du XVI^e siècle et de Rome pour les porter vers le XV^e siècle et la Toscane: « S'il fut attiré par l'antiquité au Musée de Naples, c'est par le *Quattrocento* florentin qu'il fut fixé. Son tempérament devait s'épanouir dans l'atmosphère de la Toscane ⁶⁵. »

À lire Saint-Marceaux, Dubois aurait été le premier à opérer cette conversion du regard et du goût, appelée à un suivi et un succès considérables. Mais le toscanocentrisme et le primitivisme étaient conciliés avec une tradition française, elle-même héritière de la tradition grecque: « Mais s'il fut véritable florentin, il garda néanmoins toujours la mesure de la distinction qui sont les marques de l'art français, héritier, parfois instrument, de la tradition grecque »; contrepoids de taille, permettant de mesurer à quel point le florentinisme de Dubois était bien « néo » et « français », le fruit d'une *rivisitazione*, non d'un mimétisme ou d'une restauration.

Ainsi Saint-Marceaux présente-t-il le néo-florentinisme comme une synthèse franco-italienne ou une appropriation réussie, originale et française d'un patrimoine italien. L'éloge du chef de file des néo-Florentins permet à Saint-Marceaux de nuancer la polémique de 1897.

L'essai de Beaunier: de « la terre sacrée » au « funeste pèlerinage »

La prise de distance nuancée de Saint-Marceaux se durcit en rupture dans l'essai posthume ⁶⁶ que lui consacra l'auteur et critique littéraire, André Beaunier; document particulièrement intéressant dans une perspective italianiste, de par la mise en cause de plus en plus péremptoire de « l'école franco-italienne ».

Beaunier était un fidèle du Salon des Saint-Marceaux qu'il fréquenta de 1895 à 1925 ; il était journaliste au *Figaro*, il avait épaulé René dans la rédaction du *Salon* de 1897. Meg comptait beaucoup sur lui pour dégonfler la baudruche rodiniste ⁶⁷. Il écrivait régulièrement sur René dans le *Figaro*, où les Saint-Marceaux avaient leurs entrées et les meilleures relations avec le directeur, Gaston Calmette. Il est aussi l'auteur du premier et seul essai monographique sur Saint-Marceaux. Les coupures de presse dûment collectionnées dans les albums conservés au MBAR font état de l'important « réseau » des Saint-Marceaux dans la presse, mais le fait est que Beaunier fut le seul à publier un livre sur Saint-Marceaux, commandité par Meg à l'occasion de l'exposition posthume de 1922. L'ancienneté et la

⁶⁵ « Il travaillait sans cesse, même dans les mois torrides, où, quittant la ville qui était alors ville des papes, il parcourait les provinces d'Italie, l'album sous le bras. », *Ibid.*, p. 5.

⁶⁶ A. BEAUNIER, *Saint-Marceaux*, Reims, Librairie L. Michaud, 1922, publiée à l'occasion d'une exposition posthume qui suscita le plus grand nombre d'interventions critiques.

⁶⁷ « Beaunier sera le premier qui osera toucher à ces fumistes. », M. SAINT-MARCEAUX, *op. cit.* p. 204 (1899).

qualité de la relation entre les deux hommes confèrent un certain poids à ses allégations. Or, Beaunier force la prise de distance à l'égard de l'Italie jusqu'au rejet.

La valorisation du XV^e siècle, voire des siècles antérieurs au détriment de la Renaissance revêt dans l'essai de 1922 une dimension de plus en plus agressivement nationaliste, rendant à la France une centralité et une antériorité perdue. La dépréciation de l'art du XVI^e siècle permet d'émanciper la France de la tutelle italienne et fait choir l'Italie de son piédestal. Beaunier rappelait que les origines de Saint-Marceaux n'étaient pas italiennes, mais rémoises et prétendait même que le sculpteur avait été « sauvé » par la cathédrale:

« (...) en vérité, elle a gouverné sa vie... Elle a fait de lui un imagier. Elle lui a enseigné la durée et la grâce, le pathétique et le sourire: Plus tard, il pensa lui être *infidèle* et partit pour l'Italie, cédant à ce même attrait qui, depuis des siècles, appelle loin de chez eux et de leur génie les jeunes artistes, peintres et sculpteurs, de tous pays: et c'est dommage, si l'art de France oublie la France. À Florence et à Rome, Saint-Marceaux allait-il tourner à n'être que *le plus habile de nos italianisants*? *La cathédrale de Reims le sauva*. Elle avait laissé en lui le souvenir d'un art bien différent: ce germe d'un souvenir *se* développa, écarta peu à peu l'art *intrus* et enfin s'épanouit à la perfection ⁶⁸. »

Ce théorème biographique mettait en scène une sorte de psychomachie où s'affrontaient la France et l'Italie, la première personnifiée par la cathédrale de Reims, la seconde par la basilique de Saint-Pierre. Tout universel et séculaire que fût le tropisme italien, il constituait un péril, voire un péché pour les artistes. Beaunier rendait compte des deux séjours de Saint-Marceaux en Italie pour émettre en son nom propre un certain nombre de réserves :

« Je dirai mes griefs contre la Renaissance italienne. Elle s'est épanouie au XVI^e dit-on [...], époque de décadence. Les grands noms de Michel-Ange et de Raphaël, de Véronèse et du Titien nous trompent. Ce fut l'époque d'un art splendide et misérable, où triomphe une magnifique et vaine habileté... Les Renaissants italiens furent païens et firent de la peinture religieuse; ils n'avaient aucun souci de l'idée [...] Bientôt, il n'y a plus de contact, ni de souvenir, entre l'art et la réalité. Ils ont été, en peinture et en sculpture, des rhéteurs. Cette espèce de gens florissant aux époques de décadence. »

Beaunier reprenait l'argumentation de Saint-Marceaux dans les Salons de 1897, dénonçant ce paradoxe en vertu duquel un art de décadence avait été érigé en modèle, mais noircissant le trait, faisant de l'art italien un « métier », un art de dextérité, vide de contenu et surtout d'« idée », une peinture religieuse faite par des incroyants, une rhétorique picturale. Non seulement cet art était vide, mais il était nuisible, stérile, répétitif, comme l'avait suggéré avec moins d'acrimonie Saint-Marceaux:

⁶⁸ « On vante généralement notre école de sculpture. On a tort. [...] Elle reste, notre école de sculpture, soumise à l'influence persistante et déplorable du XVI^e siècle italien. [...] Mais l'heure est venue où Saint-Marceaux s'est lassé de cette servitude, où il a compris le danger de l'italianisme, où il a voulu rompre avec les anciennes formules, être lui-même, se constituant une esthétique plus sincère et plus *saine*, revendiquer son indépendance et se réaliser. [...] si, plus tard, Saint-Marceaux réussit à se dépêtrer de la Renaissance italienne qui pensa le séduire, c'est peut-être au *tutélaire* souvenir de notre statuaire médiévale qu'il le doit. [...] L'Italie, mère des arts, n'est-ce pas ? [...] La même fatalité l'y poussant qui, depuis trois siècles, a voulu livrer à l'influence italienne l'art de tous les pays voyageant et *s'intoxiquant* peu à peu de la Renaissance » (A. BEAUNIER, *op. cit.*, p. 5).

« Quelle influence doit évidemment avoir le XVI^e siècle italien? Ce n'est pas là une question de qualité abstraite et qu'il faille résoudre a priori. Mais l'histoire de l'art est contre lui: voyez comme la peinture flamande *se corrompt* lorsque les peintres flamands firent *le funeste pèlerinage italien*; et voyez comme *se gâta* malheureusement la sculpture française lorsque vinrent en notre pays les sculpteurs italiens, trop malins et pourvus d'un singulier prestige ⁶⁹. »

Resurgissent des stéréotypes anciens et xénophobes: les « lieux communs de l'anti-italianisme ⁷⁰ », voire d'un racisme universel: l'italien fourbe, l'étranger pestifère, *l'untore* de service... porteurs d'une lecture alternative de l'histoire de l'art où l'Italie, de berceau ou mère des arts, se convertit en une venimeuse marâtre. L'italianisme aurait propagé la peste artistique, le salut étant dans le retour aux origines chrétiennes et non païennes - ce paganisme avec lequel, selon Courajod, l'art italien avait scellé une « machiavélique alliance », un « pacte avec le diable ⁷¹ » - , aux patries du terroir et non plus à celles d'adoption. Au clivage entre deux cités italiennes (Rome *versus* Florence) se substitue un clivage nationaliste (Italie *versus* France). La diabolisation de la Renaissance italienne et de « l'influence qu'elle a exercée en tous pays, principalement citez nous et au détriment de l'art français », était conjurée par l'invitation sotériologique: « Revenir aux Primitifs, c'est revenir à la nature et à la vérité; là est le salut ». Le ton est exalté. Les métaphores filées de la corruption, voire de la putréfaction, faisaient de la France un corps pur et sain, contaminé par un autre « intrus » et étranger. Au regard de la virulence de Courajod, les propos de Saint-Marceaux et même de Beaunier apparaissent mesurés.

Beaunier en arrivait à gommer la formation italienne de Saint-Marceaux pour affirmer ce paradoxe ou ce raccourci que « l'élève d'une cathédrale ancienne sera un sculpteur très moderne », associant italianisme à absurde réalisme par opposition à un idéalisme identifié à l'« art religieux si lamentablement galvaudé ». Pour ce faire, il lui fallait passer sous silence les premières œuvres les plus italianisantes de Saint-Marceaux pour valoriser la production symboliste, voire religieuse, du dernier Saint-Marceaux : *Le Devoir* (tombeau de Tirard), *L'Aurore*, (ou symbole de l'âme humaine), *la Vierge de Bougival*, *La Prière*, *Les quatre Saisons*, *les Destinées*.

Un article, toujours de Beaunier dans la *Revue de Paris* commentait *Les quatre saisons*, l'une des plus belles œuvres de Saint-Marceaux, selon les mêmes coordonnées anti-italianisantes :

« Les quatre bas-reliefs de M. de Saint-Marceaux, les *Saisons*, (dessus de portes) sont parfaits. On ne remarque pas assez l'originalité hautaine et sûre de ce sculpteur, qui jadis a subi l'influence de la Renaissance italienne et ensuite s'en dégagait par le conscient effort d'une pensée lucide et volontaire, jusqu'à ne plus relever que de lui-même. Son *Génie de la tombe* était un beau morceau de statuaire michel-angesque. Il n'y a plus trace d'italianisme dans ses audacieuses *Destinées*, dans son exquise *Aurore*... »

⁶⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁰ Cf. J. BALSAMO, « L'Italophobie à l'époque des guerres religieuses et civiles: une composante de l'idéologie française », dans ce volume.

⁷¹ L. COURAJOD, *op. cit.* p.493.

Beunier faisait de Saint-Marceaux « le sculpteur de l'idée » dont la doctrine, en contraste avec la « réalité matérielle », consistait à rendre la pierre docile au rêve, au sentiment et à l'idée. Au trio « italien » - matière, métier, répétition - était opposé un trio français - rêve, sentiment, idée -. La critique d'art tourne au pamphlets ⁷².

La parabole que Beunier fit accomplir à Saint-Marceaux n'est peut-être pas le meilleur service qu'il lui rendit ⁷³, à moins que Beunier, comme d'ailleurs Meg, ne fassent entrevoir ce que masquait la production symbolique (non engagée) ou les manières exquises de cet aristocrate maladif, « policé, très aimable, homme du monde jusqu'au bout des ongles ⁷⁴ »: son élitisme qui pouffait expliquer, entre autres, la fascination pour D'Annunzio, l'antisémitisme dont Meg donne dans son journal de redoutables aperçus, le nationalisme croissant masqué par le snobisme cosmopolite, mais trahi par la proximité avec des membres ou sympathisants la Ligue de la Patrie française: Jules Lemaître, dont il fit le buste, Jules Clarétie...

« *Le Donatello de son époque* »

La coïncidence entre l'incendie de la cathédrale de Reims par les Allemands, outrage qui mobilisa une opinion publique internationale et la mort de Saint-Marceaux, le 25 avril 1915, fit qu'on attribua le décès du sculpteur rémois à ce double attentat à l'art et à sa patrie d'origine. Si cette coïncidence conféra à la mort du sculpteur une résonance solennelle et une aura patriotique ⁷⁵, il n'est pas sûr que ce « retour au berceau » et que cette rhétorique nationaliste ait servi l'artiste. Saint-Marceaux resta peut-être prisonnier de cette même cathédrale qui l'aurait « sauvé », prisonnier à jamais de cette figure « d'imagier » de la cathédrale (Beunier) ou d'« exquis et vaillant statuaire champenois » (Bénédicte); un *provincialismo* qui ne rendait justice ni au parcours de l'artiste ni à la portée de son travail. À l'imagerie champenoise et à l'« art de terroir » comme dirait E. Drumont, visiteur enthousiaste de l'exposition sur les « Primitifs français », on opposera le symbolisme européen, au provincialisme, le cosmopolitisme parisien, fût-il snob, au néo-florentinisme un néo-hellénisme que pourrait symboliser Isadora Duncan, aux différends avec Rodin les affinités. On attribuera cette fortune régionaliste et nationaliste aux sirènes de l'époque: à l'air belliqueux du temps et au génie des lieux.

⁷² Le grand-père de René, deux fois maire de Reims, avait suscité l'ire des catholiques, comme adepte de la séparation entre l'Eglise et l'État, et partisan de la transformation de l'Abbaye de Saint-Denis en musée des Beaux-Arts.

⁷³ Le réquisitoire de Beunier est sous-tendu par une veine nationaliste, moraliste, idéaliste dont on devine aisément les dérives politiques et les attendus idéologiques : retour aux racines, xénophobie, catholicisme même si l'on ne saurait aller trop vite en besogne, comme l'a montré E. CASTELNUOVO, « Primitifs e "fin de siècle" », in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900: la fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a c. di Max Seidel, Venezia, Marsilio, 1999. p. 47-54.

⁷⁴ H. BERNAND, *L'Union républicaine*, 12 mai 1901.

⁷⁵ « Comme un soldat au champ d'honneur, le grand artiste était mort d'un forfait contre la beauté », *Le Gaulois*, 1922.

Mais, lorsqu'en 1922, Meg parvint à monter une exposition rétrospective et monographique de Saint-Marceaux intitulée « Masques et esquisses »⁷⁶, axée sur les recherches physiologiques, des ébauches de portraits, elle parvint à relancer l'œuvre de Saint-Marceaux sous l'espèce d'un genre expérimental⁷⁷ et à la mode comme le masque. Non seulement les masques de Saint-Marceaux firent l'objet de l'inévitable dilemme francisant / italianisant - Laurana ou Latour ?⁷⁸ -, mais le modèle qu'invoquera Meg ne sera pas français, mais italien:

« Je lui [Benedicte] ai glissé que si Rodin était le Michel-Ange de son époque, René en était le Donatello, et il m'a semblé de mon avis. C'est dans ce sens qu'il faudrait faire des articles de presse⁷⁹. »

Meg non plus « égérie », mais « agent » de René, semble parfaitement saisir le parti qu'on pouvait tirer d'une identification de Saint-Marceaux à Donatello, dès lors que s'était imposée l'identification de Rodin à Michel-Ange.

Saint-Marceaux serait à Rodin ce que Donatello serait à Michel-Ange. La proposition est habile. Mme de Saint-Marceaux a le sens de la formule, de la publicité, voire des proportions. Une équation bien éloignée des propositions patriotardes de Beaunier. C'est dire que l'italianisme ou le néoflorentinisme ne sont pas encore défunts en cette année 1922, fourrière d'événements qui déchaîneront de nouvelles raisons d'aimer ou de haïr l'Italie.

FRÉDÉRIQUE DUBARD de GAILLARBOIS
(ELCI, Équipe Littérature et Culture Italiennes,
E.A. 1496, Université Paris-Sorbonne*)

* Courriel : < frederiquedubard@orange.fr

⁷⁶ L'Exposition « Masques et esquisses », comprenant 42 terres cuites fut présentée successivement à la Galerie Hébrard, puis à l'École des Beaux-Arts (octobre-novembre 1922). Meg la vécut comme une consécration.

⁷⁷ Voir É. PAPET (dir.) *Masques. De Carpeaux à Picasso*, Catalogue de l'exposition organisée par le Musée d'Orsay, l'Institut Mathildenhöhe, Ny Carlsberg glyptotek (Paris, Musée d'Orsay, 21 octobre 2008 -1^{er} février 2009, Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 8 mars -7 juin 2009, Copenhague, Ny Carlsberg glyptotek, août - octobre 2009), Paris, Musée d'Orsay/Éditions Hazan, 2008.

⁷⁸ Cf. J. L. VAUDOYER, « Écho de Paris », 1922.

⁷⁹ M. de SAINT-MARCEAUX, *op. cit.* (27 avril 1922).