



HAL
open science

“ Nul n’est prophète en son pays... ” ou la logique avant-gardiste. L’internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914

Béatrice Joyeux-Prunel

► **To cite this version:**

Béatrice Joyeux-Prunel. “ Nul n’est prophète en son pays... ” ou la logique avant-gardiste. L’internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914. Histoire. Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2005. Français. NNT : 2005PA010522 . tel-01478274

HAL Id: tel-01478274

<https://theses.hal.science/tel-01478274v1>

Submitted on 28 Feb 2017

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

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

Copyright

UNIVERSITÉ PARIS I PANTHEON-SORBONNE

U.F.R. D'HISTOIRE, 2005

N° attribué par la bibliothèque :

T H E S E

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR de L'UNIVERSITÉ DE PARIS I en HISTOIRE CONTEMPORAINE

Présentée et soutenue publiquement par

BÉATRICE JOYEUX-PRUNEL

Le 22 février 2005

« *Nul n'est prophète en son pays...* »

ou

la logique avant-gardiste

***L'internationalisation de la peinture
des avant-gardes parisiennes***

1855-1914

Directeur :

M. Le Professeur CHRISTOPHE CHARLE.

Jury :

- M. Le Professeur PHILIPPE DAGEN (Université de Paris I, Histoire de l'art) ;***
- M. le Professeur MICHEL ESPAGNE (CNRS/ENS Ulm)***
- M. le Professeur PASCAL ORY (Université de Paris I, Histoire contemporaine)***
- M. le Professeur ALAIN QUEMIN (Université de Marne-la-Vallée, Sociologie de l'art)***
- M. le Professeur MICHAEL ZIMMERMANN (Université d'Eichstätt, Histoire de l'art)***

Résumé en français :

Ce travail étudie de manière comparative les carrières internationales des avant-gardes parisiennes, à partir d'une base de données de catalogues d'expositions. La stratégie du détour par l'étranger permettait de rester d'avant-garde dans le champ artistique parisien, tout en exportant une peinture plus vendable. En jouant sur les décalages entre les champs artistiques nationaux, les artistes prétendaient en outre à une reconnaissance étrangère qui prouvait le retard parisien, et activaient la jalousie nationaliste de leurs contemporains.

L'accueil par l'étranger des avant-gardes parisiennes n'était pas pour autant garanti. L'internationalisation de l'art d'avant-garde peut être analysée comme le résultat d'un transfert culturel, fondé sur une stratégie d'expositions différenciées selon les lieux. Il fut assuré par une population de médiateurs cosmopolite, de position sociale intermédiaire. La clé des carrières n'était ni le système marchand-critique, ni la presse, mais une véritable anticipation herméneutique des interprétations des publics, que permettait une orientation cosmopolite.

Titre en anglais : "A prophet is not without honor save in his own country" – The logics of parisian avant-gardism and the internationalization of modern painting, from Courbet to Picasso, 1855-1914.

Résumé en anglais :

This work is a comparative study of the international careers of some artists of the Paris avant-garde, based on a corpus of exhibition catalogues. The preference they gave to foreign countries was a deliberate strategy, a roundabout way taken to remain a vanguard of the Paris artistic field, while exporting more marketable paintings. This strategy also made for symbolic manipulation — the artists, playing on the gaps between national artistic fields, claimed to enjoy an international recognition that proved the backwardness of Paris, and hence aroused the nationalist jealousy of their contemporaries.

However, the successful reception by foreigners could never be taken for granted. The internationalization of avant-garde painting can be analyzed as the result of an elaborate cultural transfer, mainly supported by an exhibition strategy that depended on where the exhibitions took place. It was promoted by a population of middlemen who had a cosmopolitan and middle social position. The key to successful careers was neither the merchant-critic system, nor the press, but a thorough work on the presentation of art works, based on a true hermeneutic anticipation of how the public would interpret them, which was made possible by a cosmopolitan positioning.

Mots clés :

avant-gardes, capitales culturelles, carrières artistiques internationales, catalogues d'expositions, champ de l'art, collectionneurs, cosmopolitisme, critiques d'art, détour par l'étranger, exportation de peinture avant-gardiste, expositions différenciées, géopolitique artistique, internationalisation, juste milieu, logique des intermédiaires, marchands d'art, marché de l'art, médiateurs, modernité, peintres, système international sécessionniste ; traduction, trajectoires internationales, transferts artistiques et culturels

École doctorale et laboratoire de rattachement :

- École doctorale d'Histoire, Université de Paris I - Panthéon Sorbonne, 17 rue de la Sorbonne, 75232 Paris cedex 05
- Institut d'Histoire moderne et contemporaine, UMR 8066/ENS Ulm, 45, rue d'Ulm, 75005 Paris.

Étant sorti de là, il se rend dans sa patrie, et ses disciples le suivent. Le sabbat venu, il se mit à enseigner dans la synagogue, et le grand nombre en l'entendant étaient frappés et disaient : « D'où cela lui vient-il ? Et qu'est-ce que cette sagesse qui lui a été donnée et ces grands miracles qui se font par ses mains, celui-là n'est-il pas le charpentier, le fils de Marie, le frère de Jacques, de Joseph, de Jude et de Simon ? Et ses sœurs ne sont-elles pas ici chez nous ? » Et ils étaient choqués à son sujet. Et Jésus leur disait : « Un prophète n'est méprisé que dans sa patrie, dans sa parenté et dans sa maison. » Et il ne pouvait faire là aucun miracle, si ce n'est qu'il guérit quelques infirmes en leur imposant les mains. Et il s'étonna de leur manque de foi.

Mc 6, 1-6.

Remerciements

Cette thèse n'aurait put aboutir sans les encouragements et l'aide substantielle de nombreuses personnes et institutions, auxquelles je souhaite témoigner ici de toute ma reconnaissance.

Mes remerciements vont d'abord à Christophe Charle qui accepta de prendre sous sa direction, à l'automne 2000, des recherches difficilement classables entre l'histoire de la philosophie, la sociologie, l'histoire culturelle et l'histoire de l'art. Son ouverture d'esprit, ses encouragements et sa patience, et surtout la grande liberté qu'il me laissa, font de lui un directeur exceptionnel. J'apprécie ses remarques simples et toujours bien visées, ses conseils pleins d'humour, la solidité de son accompagnement. Autour de lui je veux mentionner Blaise Wilfert et Bénédicte Savoy dont les discussions, l'amitié et les encouragements m'accompagnent depuis près de six ans. Alexandre Kostka (Université de Cergy-Pontoise), que je rencontrai à Berlin en 1999, m'incita très tôt à travailler sur le cosmopolitisme des esthètes de la fin de siècle. J'ai énormément reçu du dialogue que nous poursuivons.

Je veux ici faire encore mention des enseignants sur la route desquels j'ai appris l'histoire, l'art et bien d'autres matières, et sans qui ces recherches n'auraient commencé : à l'ENS Ulm, les professeurs Nadeije Dagen, Gilles Pécout, Olivier Chaline, Ségolène Le Men, Michel Espagne ; à Paris I, Bernard Michel qui dirigea mes recherches de maîtrise et de DEA, et plus particulièrement Etienne François (Paris-I – Technische Universität Berlin), Yves Michaud (Université de Paris I puis de Caen, Philosophie politique) et Pierre Gregory (Université de Paris I, Economie et Gestion). Yves Michaud fut le premier à me pousser à réfléchir sur les liens entre art et politique, m'encourageant à poursuivre avec lui mes recherches, en 1997-1998, pour une maîtrise qu'il dirigea en philosophie politique. Je dois beaucoup à sa largesse d'intérêts, et chaque rencontre avec lui est pour moi la source de motivations nouvelles. D'Etienne François, rencontré à Berlin en 1999, j'apprécierai toujours l'amitié, le regard chaleureux et l'ouverture d'esprit. Je remercie aussi Nadeije Dagen qui m'a fait découvrir et aimer l'art lors d'un voyage d'études à Venise au printemps 1998 : avec elle les tableaux parlent. Enfin, de Pierre Grégory, l'amitié paternelle m'est précieuse ; sa passion de collectionneur a entretenu ma curiosité pour un monde de l'art que je connaissais bien peu, et je dois beaucoup à ses conseils en économie et en analyse géographique de l'innovation.

J'ai bénéficié aussi des avis et conseils précieux de personnes riches d'expérience historique et méthodologique. Catherine Kraemer et Philippe Dagen m'ont orientée dans une époque qu'ils connaissent extrêmement bien. Je remercie de m'avoir accompagnée à certaines époques Marie-Claude Genet-Delacroix (Université de Reims), Thomas W. Gaethgens (*Freie Universität* Berlin). Une mention ne suffira pas pour remercier encore pour leurs conseils Eric de Chasse, Elisabeth Décultot, Gerhard Fries, Françoise Lucbert, Eric Michaud, Christophe Prochasson, et de l'INHA, Philippe Sénéchal, Elisabeth Dartiguenave, Pierre Watt, et plus particulièrement Carine Peltier et Claudine Grammont. J'ai pu bénéficier en France de l'aide de nombreuses personnes travaillant dans les bibliothèques, les musées ou les fonds d'archives que j'ai consultés : Hélène Lafont-Couturier (Musée Goupil de Bordeaux), Isabelle Cahn (Documentation du Musée d'Orsay),

Laurence Madeline, Anne Baldassari et Sylvie Fresnault (Musée Picasso, Paris), Christine Jullien et Dominique Barnheser (Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou).

Que soient remerciés plus encore les conservateurs de fonds d'archives et de bibliothèques que je visitai à l'étranger, pour leur accueil et leurs conseils : plus particulièrement Carina Schaefer et Roland Stark (*Deutsches Literatur Archiv*), Michael Zimmermann (Munich, *Zentralinstitut für Kunstgeschichte*), Marc Quaghebeur (Bruxelles, Ministère de la Francophonie), Fabrice Van de Kerkhove (Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature), et plus encore Véronique Cardon (Archives de l'Art Contemporain, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique). Ma dette est grande envers les institutions qui m'ont permis, par leur aide financière, d'effectuer ces séjours de recherches à l'étranger : l'IHMC, l'INHA, le CIERA et le Centre allemand d'Histoire de l'Art à Paris, ainsi que le Sénat de Berlin et le DAAD.

Enfin cette thèse n'aurait pu avancer sans l'accueil des héritiers de quelques personnalités traitées dans ma thèse : MM. Guy-Patrice Dauberville, co-directeur de la galerie Bernheim-Jeune à Paris, Quentin Laurens, directeur de la galerie Louise-Leiris, héritier du marchand Daniel-Henry Kahnweiler, Philippe Castellin (Ajaccio), Massimo Prampollini (Milan), Jean Kisling. Je remercie plus encore pour leur réception chaleureuse Wanda de Guébriant (Archives Matisse) et Maxime Girieud (Archives Girieud, Marseille).

Après les recherches, vint leur mise en ordre et leur interprétation, la rédaction de cette thèse, la relecture et la mise en page de ce travail. J'eus la chance de pouvoir de tester mes hypothèses de recherche, et d'en incliner le cours, en les affrontant aux avis de Nicole Pellegrin et de l'équipe de l'IHMC, de Marie-Claude Genet-Delacroix et ses étudiants de Reims, de Ségolène Le Men à son séminaire de l'ENS Ulm et à l'Ecole internationale de Printemps de Munich (2004). J'ai largement bénéficié des avis des participants du séminaire de recherche de Christophe Charle. Petra Fritsche m'invita également à présenter mes recherches, cette fois en allemand, aux membres de *l'Internationales Studentenzentrum* de Berlin. Que soient remerciés personnellement les mains et les yeux discrets qui ont participé à ce travail par leurs relectures, leurs aides à la traduction, leurs conseils informatiques : mon père Henri Joyeux, Marie Vigouroux et surtout Henri Devos pour leurs lectures exigeantes et stimulantes ; mon frère Jean Joyeux, ma mère Christine Bouguet-Joyeux et Marc Vilarasau pour leurs traductions d'italien, d'espagnol et de catalan ; Jean Prunel, pour son aide en traitement de photographies ; et très particulièrement Aline Fernandez (IHMC), qui m'aida à imprimer cet ouvrage.

Il serait ingrat de ne pas remercier enfin les Services sociaux de la Ville de Créteil, et plus particulièrement Rita Volante, directrice de la halte-crèche des Bords de Marne, qui depuis la fin mars 2003 s'occupent trois jours par semaine de mon petit garçon Augustin, et m'ont permis de terminer ce travail.

Mais aucune aide ne fut plus précieuse que celle de Benoît Prunel, que je rencontrai en cours de thèse et dont je partage désormais la vie. Que dire des heures qu'il passa sur mon ordinateur, classant, nettoyant et compactant, une machine qui sans lui n'aurait pas supporté l'énorme base de données que je lui demandai de traiter. Son aide informatique est d'une efficacité qui m'étonne toujours. Je lui dois bien des résultats et des idées qui jalonnent cette thèse. Sans lui, surtout, le passage des moments difficiles que connaît tout chercheur en cours de travail aurait été délicat. Son accompagnement patient, bienveillant, compréhensif, m'a permis de garder un rythme de travail raisonnable, dont j'ose croire que n'a pas trop pâti notre petit garçon. Sans mon mari enfin rien n'aurait été possible, ni cette thèse, ni le plaisir que j'ai eu à la faire, ni Augustin, ni le deuxième enfant que nous attendons, ni la joie qui nous entoure. Tout ne serait qu'en noir et blanc.

Tables des matières

REMERCIEMENTS	3
TABLES DES MATIÈRES.....	5
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	16
Avant-gardes et accueil de l'étranger	17
Le « cosmopolitisme des avant-gardes » : généalogie d'un leitmotiv	19
Une question de mots ?	22
L'objet de la recherche et ses choix interprétatifs	23
Champ et marché de l'art	25
Les catalogues d'exposition, une source efficace d'étude collective et comparative	28
Pour une approche comparatiste des carrières et des trajectoires	29
Au-delà des études de réception : l'internationalisation de l'art moderne, un transfert culturel.....	30
Hypothèses sous-jacentes à cette triple approche	31
Le parcours de ce travail	34
PREMIÈRE PARTIE.	
LA PEINTURE D'AVANT-GARDE PARISIENNE ENTRE COSMOPOLITISME ET NATIONALISME (DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855 À CELLE DE 1900).....	36
CHAPITRE I.	
« LA GRÂCE DIVINE DU COSMOPOLITISME »	
PARIS, L'ART MODERNE ET LES CULTURES ÉTRANGÈRES	
DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE À LA GUERRE DE 1870.....	39
<i>A) L'art national : genèse et extension d'un poncif.....</i>	<i>40</i>
« Le Grand Œuvre de civilisation » : le métier de critique d'art	41
Taine et la théorie de l'art national.....	45
Quelle est la mission d'un artiste ?.....	46
<i>B) La peinture de contrebande.....</i>	<i>48</i>
Questions alimentaires et principe de précaution.	49
Réalisme et importation	54
La « peinture wagnérienne ».....	58
Babel des arts : une génétique internationale ?.....	60
<i>C) Identité avant-gardiste et détour par l'étranger.....</i>	<i>65</i>
Courbet et l'internationalisation du réalisme.....	66
Paris-Province-l'étranger, ou le différentiel amplificateur de renommée	67
L'internationalisation du réalisme : une stratégie payante.....	73

L'Internationale des modernes.....	77
Whistler, Fantin-Latour, Legros et la « Société des Trois » (1858).....	77
Le réseau réaliste entre Paris et Londres	80
La Société des Aquafortistes (1862).....	83
Manet international (1867).....	84
<i>D) Du bon dosage du détour par l'étranger</i>	<i>86</i>
Fantin-Latour copiste.....	88
Fortune londonienne, consécration parisienne.....	93
 CHAPITRE II.	
VERS UNE PEINTURE FRANÇAISE MODERNE	
(1870-1889).....	96
<i>A) Le danger cosmopolite et « l'art français répandu ».....</i>	<i>97</i>
Paris, capitale des réalistes allemands ? Une Europe d'avant-gardistes.....	99
Paris et l'affluence des artistes étrangers.	103
Le Salon de Paris et l'« invasion étrangère ».....	104
Paris, ville internationale d'études artistiques – La nouvelle capitale des arts.....	107
Le refus des étrangers : une xénophobie politique et artistique ?	110
<i>B) Internationalisation du réalisme et revanche artistique française : l'aurore de l'impressionnisme</i>	<i>112</i>
Une « place au Louvre » pour le réalisme ?	115
La définition d'une peinture moderne française : la jeune république et les arts.....	118
L'Impressionnisme se nettoie.....	121
La peinture du juste milieu et le rayonnement artistique français à l'étranger	125
<i>C) Les marchands d'art et la définition d'une peinture française moderne.....</i>	<i>130</i>
Le rôle des galeries parisiennes dans la constitution d'une élite française et internationale de l'art moderne	131
Durand-Ruel et l'exportation de l'école française réaliste	132
Georges Petit et ses « Expositions internationales »	138
<i>D) La consécration de la peinture moderne</i>	<i>149</i>
Un nouveau marché pour les impressionnistes	150
Paris 1889.....	154
 CHAPITRE III.	
SÉCESSIONS, INTERNATIONALISME ET ÉLITISME	
À LA FIN DU SIÈCLE	159
<i>A) Modernité, élitisme et internationalisme à la fin des années 1880.....</i>	<i>161</i>
Le Salon des Indépendants : l'exposition des ratés de l'art ?.....	162
Le Salon des XX : « Les selected des jeunes »	163
Élitisme et internationalité dans le champ de l'art	168
Les « jeunes » et l'Internationale des modernes : les héritiers.....	171
La délocalisation de la lutte pour la succession des impressionnistes	176
<i>B) Les années 1890 ou la constitution d'un champ international autonome de l'art moderne</i>	<i>178</i>
La Société nationale des Beaux-Arts	179
Une élite internationale.....	182

L'expansion européenne du modèle des Salons élitistes : anti-provincialisme et internationalisme germanique.....	185
Bruxelles et Londres : un repositionnement dans la concurrence internationale	188
<i>C) Le modèle sécessionniste : sélection, sélection, sélection.....</i>	<i>192</i>
Elitisme, éclectisme et modération esthétique.....	194
Tour du grand monde sécessionniste.....	199
Une peinture cosmopolite ?.....	205
<i>D) Le libre-échange moderniste et ses scrupules patriotiques</i>	<i>210</i>
Le sécessionnisme germanique : un « épigonisme » ?.....	211
L'art moderne français et son rayonnement à l'étranger	213
Cosmopolitisme artistique et rayonnement français : le bon ménage, ou le décalage entre champ littéraire et champ artistique français à la fin des années 1890.....	215
Bruxelles v. Paris.....	220
Anciens, Modernes : l'art national ?.....	224

DEUXIÈME PARTIE

PARIS ET LE MODERNISME AU TOURNANT DU SIÈCLE :

VERS UN CHAMP INTERNATIONAL DE L'ART MODERNE ?..... 228

CHAPITRE IV.

LE DÉTOUR PAR L'ÉTRANGER

DES AVANT-GARDES PARISIENNES POSTIMPRESSIONNISTES

<i>A) La domination de l'impressionnisme et la marginalisation des avant-gardes de la génération 1885.....</i>	<i>236</i>
La domination impressionniste sur les avant-gardes	237
Impressionnisme et nouvelles avant-gardes : une concurrence accrue après 1886.....	241
On expose où on peut	245
Le Salon de la Rose + Croix	247
<i>B) « Il faut partir ! » Du bon dosage de l'absence et de la présence, ou les exemples de Gauguin et Redon</i>	<i>253</i>
Gauguin : l'impressionnisme « de retour de l'étranger ».....	254
Odilon Redon et l'ubiquité des arts graphiques : un double détour.....	257
« C'est la gloire » pour Redon.....	265
<i>C) La génération 1885-1890 : transferts triangulaires et adaptations artistiques.....</i>	<i>268</i>
Les divisionnistes dans le champ de l'art belge : la construction d'une homologie de situation.....	269
Paris-Bruxelles : le double jeu.....	272
Le « nouveau foyer » allemand	274
<i>D) Le postimpressionnisme de retour de l'étranger et sa légitimation nationale.....</i>	<i>277</i>
Le post-impressionnisme retour de l'étranger : un nouveau classicisme	277
Le marchand Eugène Druet, le comte Kessler et le « nouveau classicisme »	278
La galerie Bernheim-Jeune et la classicisation des jeunes	282
Pierre Bonnard du nabisme à l'impressionnisme	284
Le nouveau classicisme et sa légitimation nationale	291
L'art moderne et la question nationale après 1900.....	292
La bataille pour la succession de l'impressionnisme dans l'histoire de l'art français.....	296

La « réaction nationaliste en art » - ou l'affaire Maclair	299
CHAPITRE V.	
LES CARRIÈRES INTERNATIONALES	
AU TOURNANT DU SIÈCLE (1890-1905).	
ENTRE COSMOPOLITISME ET TRANSFERT CULTUREL.....	303
<i>A) Les carrières dans le champ international de l'art moderne au tournant du siècle</i>	<i>303</i>
Lieux et voies des meilleures carrières	304
Le calendrier annuel de l'art moderne international	305
La hiérarchie des Salons	307
Faire carrière par les petites revues artistiques et littéraires	309
« Le cortège des snobs » et son itinéraire.....	315
Au carrefour des Sécessions : L'élite internationale des modernes	316
1890-1905, 1890-1914 : deux générations, deux types de carrières, deux états du champ international de l'art moderne.....	319
<i>B) L'élite internationale des modernes au tournant du siècle (1890-1905) : le triomphe des réseaux parisiens</i>	<i>321</i>
La génération 1850 : Carrière, Besnard, Raffaëlli : méritants, républicains, stratèges	323
Les Jeunes : Blanche, Ménard, Cottet et le réseau international moderniste.....	329
Les artistes étrangers	332
Cosmopolitisme et carrières internationales	335
L'artiste dans le roman cosmopolite du tournant du siècle.....	337
Colosses aux pieds d'argile	339
<i>C) Comment l'avant-garde parvint à rejoindre l'élite internationale des modernes (1890-1914) : l'expansion du postimpressionnisme en Allemagne, un transfert culturel réussi.....</i>	<i>342</i>
La traduction de l'esthétique pointilliste pour le marché allemand.....	345
Divisionnisme et nabisme : les frères ennemis dans le creuset impressionniste.....	350
De l'art religieux au panthéisme grec ; de l'art social à l'esthétisme aristocrate : le transfert de la peinture de Maurice Denis et de Paul Signac en Allemagne	355
<i>Conclusion : un transfert biaisé.....</i>	<i>361</i>
CHAPITRE VI.	
LA CRISE DU SYSTÈME SÉCESSIONNISTE INTERNATIONAL (1900-1908).....	363
<i>A) Paris : l'impossible innovation (1890-1904)</i>	<i>364</i>
Une génération étouffée ?	364
Matisse, Evenepoël ou la chape de plomb du juste milieu.....	365
L'horizon bouché.....	368
Temps et lieux de la modernité : quelle porte de sortie ?	371
Ferments de révolte et report de la crise.....	373
Le Salon d'Automne : un lieu d'accueil pour l'innovation ?	375
Les Indépendants et les petites galeries	381
L'État et les artistes	382
<i>B) La crise du système impressionniste en France : 1904-1905.....</i>	<i>383</i>
Formes esthétiques de la crise du système impressionniste : couleur et primitivisme	386
Le coopératisme internationaliste.....	388

<i>C) La crise internationale du système sécessionniste et le rejet de la domination parisienne (1905-1908).....</i>	<i>392</i>
Les jeunes générations étrangères et l'aspiration parisienne.....	393
Attraction parisienne et difficile renouvellement des générations : l'exemple de la Belgique	393
La marginalisation des jeunes artistes étrangers à Paris	395
Le passage des étrangers à l'avant-garde	398
La crise du sécessionnisme à l'étranger : nouvelles avant-gardes et rejet de la domination parisienne en Allemagne.....	403
L'impossible relève des générations ? Le cas Beckmann	403
Encore l'attraction parisienne.....	406
Naissance d'une avant-garde germanique dans les milieux plus en retrait	407
La crise de la Sécession.....	410
<i>Conclusion : Vers une avant-garde internationale ?.....</i>	<i>413</i>

TROISIÈME PARTIE

« LA STRATÉGIE ARTISTIQUE »	417
-----------------------------------	-----

CHAPITRE VII.

LA GÉNÉRATION 1905 FACE À SES PRÉDÉCESSEURS	423
<i>A) Les enseignements de quelques échecs : difficile de trouver de bons médiateurs</i>	<i>424</i>
Camille Pissarro, le choix de la solitude et ses limites.....	424
Le coût d'une carrière à l'étranger.....	425
Comment trouver de bons médiateurs ?	427
Adapter sa peinture au public étranger.....	430
Les jeunes et la carrière de Pissarro.....	434
Exposer à l'étranger : une entreprise éprouvante, ou le cas des pointillistes	436
Les débuts du groupe néo-impressionniste en Allemagne (1898-1906).....	436
Les insomnies de l'artiste	439
<i>B) Retours réflexifs sur les générations précédentes.....</i>	<i>443</i>
La nouvelle histoire de l'art moderne et ses figures exemplaires	444
L'historicisation de l'impressionnisme et du postimpressionnisme, et leur domination symbolique....	445
Gloires v. carrières ?.....	448
Les avant-gardes à l'école de leurs prédécesseurs.....	451
Miroirs des meilleures carrières	451
La critique avant-gardiste face au champ de l'art moderne	454
L'avant-garde et son analyse du marché international de l'art, 1906-1908.....	456
Hiérarchies entre capitales	457
<i>C) Les avant-gardes, la presse et le champ de l'art moderne.....</i>	<i>460</i>
Presse et logique d'avant-garde.....	460
La domination de la presse sur le champ de l'art moderne.....	464
<i>Conclusion : La guerre artistique, guerre de matériel et de mise en scène.....</i>	<i>468</i>

CHAPITRE VIII.

LES AVANT-GARDES ET LEURS MÉDIATEURS DANS LES ANNÉES 1910.

1. LES MARCHANDS À LA RECHERCHE DE NOUVELLES STRATÉGIES.....	471
<i>A) La leçon des premiers marchands d'art moderne.....</i>	<i>472</i>

Paul Durand-Ruel et la stratégie du mélange	474
Durand-Ruel et l'Amérique.....	474
Vers la Hollande et l'Allemagne ; Durand-Ruel et Cassirer	476
Ambroise Vollard ou la stratégie de l'absence.....	478
Comparatisme international spontané et « imagination devant les tableaux ».....	479
Le cas Gauguin.....	483
La leçon de Vollard	486
Stratégie du mélange et formation d'un public de connaisseurs.....	488
<i>B) Les marchands d'art d'avant-garde après 1903, leurs nouveaux profils et leurs stratégies....</i>	<i>489</i>
Le cas Eugène Druet : vendre de l'art moderne sans courir trop de risques	490
L'utile mise à contribution du réseau international postimpressionniste	492
La lutte pour la prééminence entre les jeunes galeries avant-gardistes	494
Les Bernheim-Jeune, Félix Fénéon, ou comment l'art d'avant-garde devint une valeur sûre.....	500
De la galerie mondaine au choix de l'art moderne : l'intelligente diversification de la maison Bernheim- Jeune.....	501
Félix Fénéon et son réseau international	503
Comment le critique devint marchand	503
Bernheim-Jeune : une structure déjà européenne.....	504
Le réseau international de Fénéon	505
L'expansion internationale des carrières prises en charge par Fénéon	506
Un creuset, la clientèle engagée des Allemands de la revue Pan.....	506
Marché de l'art d'avant-garde et conventions : une nouvelle donne.....	509
Daniel-Henry Kahnweiler : le cubisme entre affaires, amitiés et philosophie	510
Un marchand financier ?	512
Le réseau international de Kahnweiler.....	515
Le marchand philosophe ?.....	520
<i>C) Méthodes et pratiques nouvelles.....</i>	<i>521</i>
Fidéliser et développer sa clientèle : de l'importance d'une proximité avec les amateurs, parisiens comme étrangers.	522
« Propagande selon le vieux principe ».....	526
<i>Conclusion : les grands peintres font-ils les grands marchands ?</i>	<i>529</i>

CHAPITRE IX.

LES AVANT-GARDES ET LEURS MÉDIATEURS DANS LES ANNÉES 1910.

2. LA LOGIQUE DES « INTERMÉDIAIRES ».....	530
<i>A) Identités plurielles</i>	<i>532</i>
Cosmopolites	533
Des « hommes doubles ».....	539
L'intermédiation littéraire.....	539
Marchands et courtiers improvisés	541
Entre Art, affaires et politique.	542
Des affaires au collectionnisme	542
L'intermédiation avant-gardiste, un réformisme politique par défaut ?	544
Artistes ratés ?.....	548
« Le Passant », ou la mobilité identitaire de l'intermédiaire.....	552
<i>B) Le cas des femmes, ou l'intermédiation valorisante.....</i>	<i>559</i>

Les artistes.....	559
Paris et l'horizon nouveau	560
Se faire intermédiaires	561
Les femmes de salon	566
<i>C) La professionnalisation des stratégies des intermédiaires.....</i>	<i>570</i>
Collaborateurs indispensables des professionnels de l'art	570
L'appel du musée	573
Hommes d'affaires, gloire et muséalisation de l'art moderne.....	574
L'entrée de l'art moderne dans les musées officiels : le rôle des intermédiaires en Allemagne.....	578
Art et marketing : le cas des Etats-Unis.....	584
<i>Conclusion : la logique des intermédiaires</i>	<i>587</i>

QUATRIÈME PARTIE

LA GUERRE ARTISTIQUE INTERNATIONALE (1910-1914)..... 589

CHAPITRE X.

L'INTERNATIONALISME DES AVANT-GARDES DANS LA TOURMENTE NATIONALISTE.....	593
<i>A) L'après - fauvisme : le détour par l'étranger</i>	<i>594</i>
Matisse et ses alliances avec l'étranger.....	594
Daniel-Henry Kahnweiler et l'abandon du marché parisien.....	599
Matisse-Picasso	603
<i>B) Le triangle France-Russie-Allemagne et les rivalités entre les artistes français</i>	<i>606</i>
Wassily Kandinsky et les avant-gardes parisiennes.....	608
Le Blauer Reiter et la concurrence entre les peintres français.....	609
Hervarth Walden et l'avant-garde parisienne.....	612
<i>C) Le « cubisme français » dans la guerre artistique internationale</i>	<i>616</i>
« Faire bloc ».....	617
Le cubisme et la tradition française	619
L'intrus futuriste.....	624
La riposte des cubistes français	626
Le quiproquos.....	630
La polémique contre le Salon d'Automne de 1912.....	630
Le choix de la modernité contre les étrangers.....	632
<i>D) Question étrangère, politique et logique d'avant-garde.....</i>	<i>635</i>
Référence étrangère et avant-gardisme	635
La division des cubistes français.....	637
« ...peut-être les Balkans » ?	640
L'impérialisme, stade suprême de l'avant-gardisme ?.....	644
« Les preuves tangibles d'un aéroplane »	646
De Blériot à Don Quichotte.....	649
<i>Conclusion : observations.....</i>	<i>655</i>

CHAPITRE XI.

LE TRAVAIL DES ŒUVRES, OU LA STRATÉGIE DES EXPOSITIONS DIFFÉRENCIÉES.....	658
<i>A) Matisse et Picasso exportés, ou la stratégie de présentation des œuvres</i>	<i>659</i>
1. Matisse à l'étranger : fauve aux griffes élimées ?.....	660

Apaiser le fauve : première tentative	663
« Le dessinateur et le coloriste ».....	666
Vers la respectabilité	669
« D'après les maîtres ».....	671
Prudence, frilosité ou stratégie ?	673
2. Picasso entre la galerie Kahnweiler et les expositions étrangères : expositions évolutives et rétrospectives	675
Premières expositions à l'étranger : modération, progression, ou Picasso l'excellent artiste.....	676
Picasso en rétrospectives – 1912-1914.....	679
Pédagogie : « De Michel-Ange à Picasso ».....	681
Humour et radicalisme : un Picasso de contrastes	683
<i>B) Succès individuels : multiculturalisme et connivences critiques.....</i>	<i>685</i>
1. L'entreprise internationale Delaunay	685
Petits pas vers l'avant-garde	686
Delaunay cubiste français	688
L'investissement international et la prise de distance avec le cubisme français	689
Delaunay international	691
Peinture pure à travers l'Europe	693
Simultanéisme et cosmopolitisme	695
Paris-New-York	696
Le simultanisme comme mouvement mondial.....	698
La multinationale Delaunay	700
L'impérialisme, stade suprême du cosmopolitisme ?.....	703
Entre clarté française et abstraction fédératrice	704
Expositions différenciées.....	706
2. Chagall ou le jeu multiculturel : une carrière dans la marginalité	708
Une figure entre les cultures.....	709
Chagall et les avant-gardes parisiennes en 1910-1911 : l'assimilation	712
De l'émule du cubisme au peintre russe	716
Chagall artiste entre deux mondes	719
La percée	722
Le marché allemand	723
Conclusion : L'art « en silence ».....	726

CHAPITRE XII.

L'AVANT-GARDE ENTRE ANCIENS ET NOUVEAUX MYTHES :

SOLITUDE ROMANTIQUE, ILLUSION MÉDIATIQUE ET RÉALITÉ DES PUBLICS	728
<i>A) Les dégâts du vieux mythe de l'avant-garde</i>	<i>729</i>
Les Tendances nouvelles et la défense des vieilles valeurs de l'avant-gardisme.....	729
Pierre Girieud ou l'impasse de l'avant-gardisme radical.....	733
L'entrée dans l'avant-garde.....	733
Un avant-gardisme idéaliste	735
Girieud médiateur de Girieud.....	738
Une entreprise coûteuse, en argent, en temps, et en art.....	738
Une illusion d'indépendance.....	743

<i>B) Carrières internationales, célébrité mondiale, immobilisme esthétique : l'échec de l'avant-gardisme futuriste</i>	748
Severini : une carrière internationale coupée dans son élan.....	751
Un artiste bien introduit dans les milieux parisiens.....	751
Voler de ses propres ailes ?.....	753
Une logique de groupe étouffante	756
L'immobilisme futuriste	758
De tournée en tournée	758
Le refus des médiateurs	760
Un discours monolithique ?	762
<i>C) Avant-gardes, choix des publics et conditions de production des réputations artistiques</i>	765
La construction des réputations par la presse : le piège médiatique.....	765
La contamination de l'art par la presse : mise en scène sociale, sportive, métaphores politique et jugements moraux	766
Les effets d'un avant-gardisme de presse dans les milieux littéraires et d'amateurs d'art : confusion des genres, macule commerciale.....	771
L'influence encore forte du champ littéraire dans la construction des réputations artistiques	773
La garantie d'une authenticité.....	774
Traduction et trahison.....	775
Les critères de construction des réputations dans le milieu des amateurs d'art d'avant-garde.....	777
L'universalisation de l'art moderne et le rejet du nationalisme en art	777
Théories des formes et autoréférentialité de l'art moderne : vers une autonomie avant-gardiste réelle ?....	781
<i>Conclusion : Retour sur les papiers-collés</i>	786
CONCLUSION GÉNÉRALE	792
Nationalisme, internationalisme : une alternative dépassée.....	792
La guerre : rupture ou continuité dans la logique avant-gardiste ?	794
Paris et les conditions de sa domination sur l'Europe des arts	797
Mobile modernité	801
Perspectives méthodologiques.....	803
BIBLIOGRAPHIE	808
I. SOURCES D'ARCHIVES.....	812
1. Paris	812
2. Marseille	812
3. Bruxelles.....	812
4. Marbach am Neckar, Deutsches Literatur-Archiv.....	812
5. Berlin.....	813
II. SOURCES IMPRIMÉES.....	814
1. Dictionnaires, annuaires, répertoires.....	814
2. Catalogues d'expositions et de Salons, guides artistiques (classement alphabétique).....	814
3. Presse et Revues	817
Revue française :	817

Presse quotidienne.....	817
4. Critique d'art	818
5. Critique sociale	822
6. Mémoires, entretiens, manifestes artistiques	823
7. Correspondances.....	825
8. Journaux intimes.....	827
9. Littérature, poésie, théâtre, métaphores	828
III. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE.....	829
1. Dictionnaires, répertoires, bibliographies.....	829
2. Histoire sociale, culturelle, économique et politique.....	829
3. Mondes de l'art	831
Artistes et mouvements	831
Expositions, Salons, Associations.....	833
Revue, presse, édition, champ littéraire	834
Critique d'art, esthétique.....	835
Acteurs : monographies.....	836
Artistes (par nom d'artiste).....	836
Médiateurs	840
Marchands (par nom de marchand).....	840
Critiques et collectionneurs (par nom des personnes concernées).....	841
Art et politique.....	843
Confrontations artistiques et culturelles	843
4. Aspects théoriques et méthodologiques.....	845
Champ et marché de l'art	845
Transferts et comparaisons.....	847
Lire la peinture, faire de l'histoire.....	848
INDEX DES NOMS PROPRES.....	849
TABLE DES ILLUSTRATIONS, TABLEAUX ET GRAPHIQUES.....	865
Illustrations	865
Tableaux et graphiques.....	874
ANNEXES.....	877
ANNEXE 1: LE CATALOGUE COLLECTIF D'EXPOSITIONS D'ART MODERNE.....	878
<i>Constitution du catalogue.....</i>	878
Qu'est-ce que l'art « moderne » ?.....	881
Une image très limitée du marché de l'art	882
<i>Apports du Catalogue collectif d'expositions d'art moderne</i>	885
ANNEXE 2 : GÉOPOLITIQUE DE L'EUROPE DE L'ART MODERNE	887
ANNEXE 3 : TRAJECTOIRES INTERNATIONALES ET PROFILS DE CARRIÈRES.....	891
ANNEXE 4	

DE L'INTERNATIONALISATION DU CUBISME FRANÇAIS :	
« AU CHAPITRE DES –ISMES » (1913).....	900
ANNEXE 5 : TENTATIVE DE RECONSTITUTION VISUELLE DU PROFIL STYLISTIQUE	
DES EXPOSITIONS DE PICASSO À L'ÉTRANGER (1909-1915).....	906
1.Premières expositions (1909-1911) : Picasso, de la période bleu au cubisme cézannien.....	909
2.1912 : Picasso en rétrospectives. Datation des œuvres et classement chronologique.....	914
3.Fin 1912-1914 : Picasso en contrastes, ou l'avant-gardiste radical.....	922
4.La rétrospective de Munich, février 1913.....	924
ANNEXE 6:	
LA STRATÉGIE DES INTERMÉDIAIRES,	
PAR LE PEINTRE AMÉRICAIN WALTER PACH À HENRI MATISSE.....	945
SOMMAIRE.....	948

Introduction générale

Donc, retenez bien le nom de M. Renoir et le nom de M. Monet. J'ai dans ma galerie la "Femme à la robe verte" et une première Baigneuse de Renoir, que je donnerai un jour au Musée du Luxembourg, quand le Musée du Luxembourg ouvrira sa porte à toutes les opinions du pinceau.

En attendant, elle font l'admiration je ne dirai pas des Français, qui ne voient presque tous qu'à travers la convention, mais des Espagnols et des Anglais qui saluent une peinture là où il y a une peinture, c'est-à-dire la vérité sous la lumière¹.

En 1870, l'écrivain Arsène Houssaye (1815-1896), directeur de la revue *L'Artiste*, prit parti en faveur de Claude Monet (1840-1926) et Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), jeunes adeptes de la peinture de plein-air. Monet et Renoir se réclamaient de l'héritage de Gustave Courbet (1819-1877) et Édouard Manet (1832-1883) dont l'académisme français avait subi depuis vingt ans les attaques répétées. Houssaye fut l'un des premiers acquéreurs de tableaux de ces peintres considérés alors comme à l'avant-garde du mouvement réaliste. En destinant les toiles de Monet et Renoir au musée du Luxembourg, qui consacrait à Paris l'art des artistes vivants, il provoquait son lectorat. Ces artistes étaient encore peu connus, et encore moins appréciés à Paris en 1870. L'étaient-ils davantage « des Espagnols et des Anglais » ? On sait aujourd'hui que les premiers collectionneurs de Monet et Renoir furent plus des parents ou des amis que des étrangers ; et que leurs premiers amateurs étrangers apparurent bien après 1870, lorsque le marchand Paul Durand-Ruel (1831-1922) les eut pris dans sa galerie². Monet n'avait exposé qu'une discrète marine à New York et Boston en avril 1866. Sa première exposition à Londres eut lieu en décembre 1870, soit six mois après l'article de Houssaye : présence bien réduite pour en conclure à une notoriété internationale...

¹ Lettre à Karl Bertrand, insérée dans son « Salon de 1870 », *L'Artiste*, 1^{er} juin 1870, p. 319, cité par Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel*, Documents, Paris-New York, Durand-Ruel, 1939, t. II, pp. 283-284.

² « La lutte pour imposer les impressionnistes s'est, pour l'essentiel, déroulée en France et surtout à Paris. Pourtant, grâce à Durand-Ruel, ces artistes ont très vite touché un public hors des frontières de leur pays. » Anne Distel, *Les collectionneurs des impressionnistes*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1989, p. 231.

Était-ce suffisant pour qu'Arsène Houssaye affirmât si fortement que les étrangers étaient plus capables de reconnaître les artistes d'avant-garde que les Français ? Les impressionnistes se préoccupaient encore, en 1878, du caractère limité et très parisien de leur clientèle. Camille Pissarro (1830-1903) écrivait ainsi à Gustave Caillebotte (1848-1894) : « ...quant aux étrangers il y en a si peu qui s'occupent de nous [...] Notre public est toujours le même, c'est un petit noyau [...] »¹. Deux ans plus tôt, leur ami Edmond Duranty (1833-1880) avait pourtant repris les affirmations de son confrère Houssaye : « Et puis nul n'est prophète en son pays. C'est pourquoi les nôtres ont trouvé bien plus de bienveillance en Angleterre et en Belgique, terres d'esprit indépendant, où l'on ne se blesse pas de voir les gens échapper aux règles, où l'on n'a point de *classiques* et où l'on n'en crée point². » L'esprit a toujours été plus indépendant dans les terres lointaines ; comme si l'Angleterre, l'Espagne ou la Belgique n'avaient point eu aussi leurs classiques et n'en avaient jamais créés...

Avant-gardes et accueil de l'étranger

« Nul n'est prophète en son pays » : ce proverbe a jalonné la présentation des artistes « d'avant-garde » parisiens par les critiques d'art qui les soutenaient, jusqu'au discours des artistes sur eux-mêmes³. C'est le thème central de cette recherche, qui a fait aboutir à un noyau dur autour duquel s'articulèrent l'identité, et les pratiques, des avant-gardes parisiennes après la deuxième moitié du dix-neuvième siècle.

La proclamation d'une meilleure réception à l'étranger fut constitutive, au moins sur cette période, de la rhétorique avant-gardiste. Elle pouvait même entretenir une image valorisante à l'époque même où une peinture n'était plus très novatrice. Le romancier Octave Mirbeau (1848-1917) y recourut, en 1891, à propos des impressionnistes pourtant admis à Paris depuis au plus tard 1889⁴. On retrouve ce leitmotiv, en 1899, sous la plume du critique allemand Julius Meier-Graefe (1867-1935), au sujet du peintre symboliste belge Fernand

¹ Paris, mercredi, s.d., 1878. Voir la *Correspondance de Camille Pissarro*, éditée par Jeannine Bailly-Herzberg, Paris, PUF, 1980, t. I, p. 111 (lettre n° 55).

² Louis-Edmond Duranty, *La nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Dentu, 1876, p. 38.

³ On retrouve cette rhétorique dans la plupart des avant-gardes des autres pays européens ; ainsi, sous la plume d'Émile Verhaeren, porte-flambeau des avant-gardes belges des années 1880, par exemple à propos de James Ensor, mal reçu à Bruxelles en 1883 : « Donc les tableaux d'Ensor ont été refusés. [...] A Paris, où le jury est composé d'excellents artistes appartenant aux différentes écoles, on les plaçait bien en vue » (Émile Verhaeren, « Exposition du Cercle artistique », *La Revue moderne*, mai 1883, pp. 386-391 ; repris in Émile Verhaeren, *Écrits sur l'art*, introduction de Paul Aron, t. 1, 1881-1892, pp. 87-88). Au Salon de Paris pourtant, à part les paysagistes dont Ensor ne faisait pas partie, les Belges étaient « noyés dans l'ensemble (Verhaeren, « Le Salon de Paris », *L'Art moderne*, mai 1882 (*ibid.* p. 62))... L'étranger est toujours meilleur juge.

⁴ « Que dire de Claude Monet qui n'ait été dit, répété mille fois, aussi bien en France qu'en Angleterre, en Belgique, en Amérique et en Allemagne ? ». « Claude Monet », *L'Art dans les deux mondes*, 7 mars 1891 in *Combats esthétiques*, Paris, Séguiet, 1993. t. 1 : 1877-1892, p. 430.

Khnopff (1858-1921), « ce prophète, qui n'est connu qu'hors de son pays, et là encore mal connu¹ » - Khnopff, pourtant, avait exposé alors pour l'essentiel à Bruxelles² et dès 1883, il avait été accepté par « la bourgeoisie » artistique, au grand dam des chantres de son avant-gardisme³. Le même argument fut utilisé pour justifier de la valeur de la peinture divisionniste, de celle des « grands oubliés » post-impressionnistes, martyrs de l'art moderne, Van Gogh (1853-1890), Gauguin (1848-1903), Cézanne (1839-1906). En particulier, la *Gloire de Van Gogh*, comme l'a montré Nathalie Heinich, s'articula autour d'une culpabilisation collective largement puisée dans le mythe du prophète incompris⁴. Après 1905 et dans les années 1910, la rhétorique revint à propos des fauves et des cubistes. Elle fut largement étayée par leurs critiques et leurs amateurs, à volonté chez Guillaume Apollinaire (1880-1918)⁵ mais aussi chez Marcel Sembat (1862-1922)⁶, André Salmon (1881-1969)⁷, Gustave Coquiot (1865-1926)⁸ ; ou par les artistes eux-mêmes.

... et le proverbe reste vrai qui dit : «Nul n'est prophète en son pays»⁹.

La figure de l'artiste maudit semble ainsi avoir été inséparable de celle de ses amateurs étrangers, capables plus que les autres de comprendre les vraies valeurs de l'art. Le mythe des Refusés, pour fonctionner, devait être complété par une légitimation venue d'ailleurs : sinon le refusé aurait été immédiatement marginalisé dans les oubliettes de la mauvaise peinture.

¹ Julius Meier-Graefe, « Epigonen », *Dekorative Kunst*, II, Vol. 4, Heft 10, 1899, pp. 129-131 – p. 131.

² A Paris, Khnopff n'exposa qu'aux Salons de la Rose + Croix, en 1892, 1893, 1894 et 1897 - il faisait d'ailleurs partie des rares « grands » attirés par le Sâr Péladan. En 1895 il exposa d'autre part chez Siegfried Bing, au Salon de l'Art nouveau. Il exposa à la Sécession de Vienne en 1898.

³ Verhaeren fut bien embêté de devoir constater le succès de Khnopff et s'efforça lourdement de démontrer que son ami restait un peintre combatif : « Les plus bourgeois des critiques lui ont fait bonne place et bonne figure – tant mieux ! Mais le succès de Khnopff dépasse sa personnalité. Il va au-delà. Son succès, c'est le succès des jeunes, des abatteurs de routines et de vieilles modes, des révolutionnaires assoiffés de progrès, des novateurs et des originaux en dépit des vieux criant haro ! et de l'Académie perdant la tête (ce qui serait fort à souhaiter). Khnopff n'a pas changé de manière. [...] C'est le même art avec la même intransigeance [...] » (« Exposition du Cercle artistique », *La Revue moderne*, mai 1883, repris dans Verhaeren, *Ecrits sur l'art, op. cit.* p. 89).

⁴ Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, les Editions de Minuit, 1991.

⁵ Guillaume Apollinaire, « Au Salon des Indépendants », *Montjoie*, 18 mars 1913 : « [...] on sait que le cubisme a fait son entrée au musée d'Amsterdam ; tandis qu'ici on se moque des jeunes peintres, on expose là-bas des Georges Braque, des Picasso, etc., en même temps que des Rembrandt » (repris dans Apollinaire, *Œuvres en prose complètes (EPC)*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1991, t. 2, p. 535).

⁶ Lequel écrivait encore en 1920 : « Les Stein en avaient acheté beaucoup, de ces petites toiles [de Matisse] chez Druet. Où est-ce maintenant ? Bah ! dispersé hors de France ! Presque tous les Matisse de cette époque ont filé à l'étranger. Peu de gens de chez nous osaient les admirer. » (Marcel Sembat, *Henri Matisse*, Paris, NRF, 1920, pp. 6-7, cité dans le catalogue de l'exposition *Henri Matisse 1904-1917*, Paris, Centre Pompidou, 1993, p. 424).

⁷ « Henri-Matisse », *Paris-Journal*, 15 février 1910 : « des jeunes gens, quelques-uns venus de fort loin prendre la leçon du goût français, se proclament ses disciples ».

⁸ *Cubistes, Futuristes et passésistes : Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture*, Paris, Ollendorf, 1914.

⁹ Guillaume Apollinaire, « Peinture espagnole moderne », *Les Arts*, 6 juillet 1914. *ŒPC* II, pp. 809-810.

Le proverbe avait-il vraiment raison ? L'artiste moderne, prophète incompris certes, fut-il avant 1918 toujours mieux accueilli ailleurs ? En deçà de toute question de véracité, une telle affirmation était largement stratégique : elle culpabilisait le public français dont la fierté nationale avait tendance à décider que, finalement, ce que l'étranger achetait avait de la valeur, et devait donc rester au pays. Elle fit preuve très tôt de son efficacité : en 1889, le scandale autour de la vente de l'*Angelus* de Jean-François Millet (1814-1875) à un amateur américain se justifia par l'anxiété de garder en France une des « gloires » nationales – gloire bien récente, définie peut-être plus par mimétisme, par la conscience du désir américain pour ce tableau, que par une conviction profonde. L'écrivain anarchiste Mirbeau analysait avec ironie :

Donc, il s'agissait de disputer l'Angélus à l'Amérique. Au jour dit, la salle de vente était bondée d'une foule sur qui passait le souffle de la patrie. Les visages exprimaient l'angoisse de la lutte qui allait s'engager, et dont l'enjeu n'était plus un simple tableau, mais l'honneur même du pays [...]. Il y en avait là, quelques-uns, qui avaient insulté Millet, jadis, du temps où ses tableaux se vendaient cent francs ; c'étaient les plus ardents à l'enthousiasme. [...] Et Millet leur appartenait, à tous ces gens-là ; Millet était leur patriotisme¹.

La rhétorique du « nul n'est prophète en son pays » n'importait donc pas tant par les faits sur lesquels elle prétendait se fonder, que par leurs effets. La présence, réelle ou prétendue, de la peinture d'avant-garde sur le marché étranger, était un instrument pour mieux la défendre. Cette légitimation mérite toute notre attention : elle fut essentielle à la construction de la figure de l'artiste moderne en général. Elle sut actionner les peurs, les fiertés nationales, et entretenir les jalousies correspondantes qui s'exprimaient dans le monde de l'art. Elle accompagnait un autre leitmotiv : celui de l'internationalisme des avant-gardes parisiennes.

Le « cosmopolitisme des avant-gardes » : généalogie d'un leitmotiv

De même que les avant-gardes auraient été mieux accueillies à l'étranger, elles auraient été animées d'un humanisme plus universel que leurs concurrents. Elles auraient su, mieux que les autres, s'adresser à un public universel, communiant à un internationalisme fidèle à la vocation universaliste de la France et de Paris. Cette image s'est imposée jusqu'à nos jours. Pour la plupart des ouvrages d'histoire de l'art, catalogues d'expositions ou monographies, l'internationalisation artistique en général fut le résultat de l'expansion de l'art des avant-gardes parisiennes. Cette expansion aurait été d'autant plus rapide, que les artistes en question communiaient à un cosmopolitisme fondé dans une opposition idéologique aux nationalismes.

¹ Octave Mirbeau, « *L'Angélus* », *Écho de Paris*, 9 juillet 1889. In *Combats esthétiques*, op. cit., t. 1, p. 388.

Cette présentation est le résultat d'un discours construit à l'époque même de cet art d'innovation. Elle voit dans les « avant-gardes » les héritiers de Saint-Simon dont l'utopie consacre une place de premier choix aux artistes¹. L'apparition, dans les années 1860, d'un mouvement ouvrier internationaliste révolutionnaire, à l'époque des Expositions universelles, contribua certainement au rapprochement entre révolution esthétique et révolution politique, cosmopolitisme artistique et internationalisme humaniste. S'y ajoute l'attachement des artistes novateurs de la fin-de-siècle au mouvement anarchiste et anti-nationaliste ou au socialisme, en France, en Belgique et en Grande-Bretagne. « On est toujours le communard pour quelqu'un », écrivait en 1893 le critique d'art Lucien Muhlfeld dans la jeune *Revue blanche*, propagatrice d'un art « nouveau »².

Entre les deux guerres franco-allemandes de 1870 et 1914, le nationalisme et la peur de l'autre aidant, progressismes humaniste internationaliste et esthétique firent chemin ensemble dans les représentations collectives. Dans les années 1910, avec l'intensification des tensions diplomatiques en Europe, les milieux nationalistes français, allemands, anglais, hollandais, belges, et d'autres encore, assimilèrent innovation artistique et velléités internationalistes. A Paris, les réactions face à la vente de la « Peau de l'Ours », organisée à l'hôtel Drouot en mars 1914, où furent mises à prix des toiles cubistes, fauves et post-impressionnistes, marquèrent un sommet dans cet amalgame, avant le déferlement nationaliste de la guerre³.

Aujourd'hui, l'historiographie de l'art « d'avant-garde » a presque confisqué le cosmopolitisme, comme si seul le « moderne » dépassait les frontières. Expositions, colloques ou monographies des années 1970 n'ont pas entamé cette certitude. Theda Shapiro écrivait en 1976 : « A très peu d'exceptions, [...] les peintres d'avant-garde étaient *des humanistes, des internationalistes*, des adeptes – souvent agressifs – de la révolution artistique, des utopistes qui espéraient l'avènement interdépendant d'une libération artistique et sociale⁴. » A cette époque, de grandes expositions internationales ont entretenu la curiosité

¹ Dans le dialogue de l'artiste et du savant, l'artiste déclare au savant : « Unissons-nous ; et, pour parvenir au même but, nous avons chacun une tâche différente à remplir. C'est nous, artistes, qui vous servirez d'avant-garde : la puissance des arts est en effet la plus puissante et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce : quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile ; nous les popularisons par la poésie et le chant ; nous employons tour à tour la lyre ou le galoubet, l'ode ou la chanson, l'histoire ou le roman ; la scène dramatique nous est ouverte, et c'est là surtout que nous exerçons une influence électrique et victorieuse. » C.-H. de Saint-Simon, L. Halévy, O. Rodrigues, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Bossange Père, 1825, p. 341.

² Lucien Muhlfeld, « A propos de peintures », *Revue blanche*, t. V (juin 1893), pp. 453-461.

³ Ainsi *Paris-Midi*, feuille populaire lancée en 1912, s'insurgea contre les « "gros prix" [...] atteints par des œuvres grotesques et informes d'indésirables étrangers », et achetées par des Allemands trop heureux d'acheter ces manifestations de la décadence française. » - Delcourt, « Avant l'invasion », *Paris-Midi*, 3 mars 1914.

⁴ Theda Shapiro, *Painters and Politics : The European Avant-garde and Society, 1900-1925*, Elsevier, New York/Oxford/Amsterdam, 1976. Traduction de l'anglais, p. xiii. C'est moi qui souligne.

pour la réduction des distances entre capitales culturelles : au tout jeune Centre Pompidou à Paris, haut lieu de l'art moderne, « Paris-New York » en 1977, « Paris-Berlin » l'année suivante, « Paris-Moscou » en 1979¹, célébrèrent la gloire du « cosmopolitisme des avant-gardes » dont les membres avaient « réussi à transmettre à leur œuvre et à leurs idées l'essence de la liberté, [...] [et] donné forme à l'avenir². » Cet avenir ne pouvait être que celui qu'on rêvait de construire dans les années 1970 : européen et mondial. Dans ces expositions, fauvisme, cubisme, dadaïsme et futurisme furent les seuls mouvements abordés, comme s'ils avaient été les premiers acteurs de l'internationalisation artistique³.

Des musées, la conviction du caractère politique de l'internationalisation avant-gardiste passa aux universités. En 1992, fut organisée à l'Université de Paris-I une table ronde internationale sur « l'art sans frontières ». Les avant-gardes étaient encore à l'honneur :

La perception locale des différentes formes d'un provincialisme méprisable, le refus d'être à l'écart d'une activité perçue plus vivante ailleurs, *la disqualification par la modernité des limites héritées des États-nations, la conscience d'un territoire culturel plus vaste, très tôt identifié à l'Europe* : dès le début du siècle, une partie importante de l'activité artistique manifeste une intense revendication de liberté et de mobilité. *Développés à l'écart des institutions académiques, les humanismes nouveaux, ceux de la rupture, le dadaïsme, le surréalisme, ont vocation à la circulation, à la diffusion, à l'expansion au-delà des limites des territoires de la société politique.* [...] étonnante disponibilité d'une génération à chercher sa voie en dehors d'un cadre local, régional, national. *La relation est évidente avec la dimension internationale de la pensée politique du mouvement ouvrier*, avec l'idéologie sans frontières du marxisme et du socialisme : pour les artistes aussi, la croyance dans le nouveau passe par le rejet des limites anciennes⁴.

On peut penser que la construction européenne et le souci, chez certains intellectuels, universitaires ou commissaires d'expositions, de contribuer à l'union des peuples, ont encouragé l'assimilation entre modernité, « confraternité des artistes » et internationalisation bénéfique⁵. *L'Europe des peintres*, titre d'une exposition du Musée d'Orsay en 1993⁶, année de naissance de l'Union européenne, n'était-elle pas un prélude à l'Europe d'aujourd'hui ?

Cet engagement européen a suivi le « moteur franco-allemand » avec la fondation, en 1997, d'un « Centre allemand d'histoire de l'art » consacré, entre Paris et Berlin, à l'étude

¹ *Paris-New York 1908-1968*, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 1977; *Paris-Berlin 1900-1933 : rapports et contrastes*, cat. exp. Paris, Centre Georges Pompidou, 1978 ; *Paris-Moscou 1900-1930*, cat. exp. Paris, Centre Georges Pompidou, 1979.

² Pontus Hultén, « L'art, un style de vie – les échanges », in *Paris-New-York*, rééd. Paris, Gallimard, 1991, p. 13.

³ Entre Paris et Berlin par exemple, on ne vit circuler que « ce qui n'a cessé de se cristalliser autour du thème de la rupture avec la tradition, [...] promesse de salut ». Werner Spies, introduction à *Paris-Berlin*, *op. cit.*, p. 16.

⁴ Gérard Monnier, « Liberté et Mobilité : l'internationalisation des arts en Europe », in *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe, 1900-1950*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 9. Je souligne.

⁵ Voir par exemple chez Thomas W. Gaehtgens, *L'art sans frontières – Les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Paris, LGF, 1999 (écrit en 1996), p. 13.

⁶ *1893 L'Europe des peintres*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, RMN, 1993.

des relations artistiques franco-allemandes. Il n'a pas oublié en 1999 la Belgique, mettant encore les avant-gardes à l'honneur – les « réalisme - impressionnisme – symbolisme - art nouveau » étant constitutifs du « réseau international naissant de l'art moderne¹ » à la fin du XIX^e siècle. En 2001 ce fut *Paris-Barcelone, de Gaudí à Miró*, où l'Art nouveau et le surréalisme avaient la part belle². L'internationalisme franco-américain n'est pas en reste: la *Terra Foundation* du Musée d'Art américain de Giverny finance autour de lui des bourses de recherches, des colloques et des expositions. En 2003 enfin, les animateurs du Musée de Montmartre ont anticipé à leur manière l'élargissement de l'Europe avec une exposition *Paris - Saint-Pétersbourg*³. Mais on attend toujours une vaste exposition « Paris-Londres » : il semble que le mauvais élève de l'Union européenne, la Grande-Bretagne, ne mérite pas sur le continent de figurer au palmarès des capitales de l'internationalisme d'avant-garde.

Quant à l'art contemporain de ce début du XXI^e siècle, et surtout celui des « avant-gardes », il semble plus concerné que jamais par un « nouvel internationalisme » : c'est celui des « expériences du divers », du « multiculturalisme » métissé de « nomadisme, aller et venues, déracinement⁴ ». L'art métis d'aujourd'hui se sait le digne héritier de Picasso.

Une question de mots ?

L'assimilation entre avant-gardes et internationalisme a pu s'imposer à la faveur des concepts qu'elle impliquait. L'expression « avant-gardes artistiques » articule en effet deux logiques : un refus des traditions académiques, ainsi qu'une attitude « progressiste » vis-à-vis de l'avenir, selon laquelle est bon ce qui est nouveau. En suivant cette direction, on en vient vite à l'idée qu'une avant-garde fonctionne d'après des structures opposées à celles du « pôle académique », comme on peut le lire chez Renato Poggioli, « le » théoricien de l'avant-garde, ou chez Pierre Bourdieu⁵. L'avant-garde s'opposerait aux traditions, et rejetterait en conséquence les héritages nationaux, donc la nation. Elle refuserait la consécration par les décorations et l'intégration aux sphères officielles. On analyse cette attitude, tant en histoire

¹ Anne Pingeot et Robert Hoozee, citant Dario Gamboni, in *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris, réalisme-impressionnisme-symbolisme-art nouveau*, cat. exp. Paris, Bruxelles, RMN-Fonds Mercator, 1997, p. 19.

² *Paris-Barcelone, de Gaudí à Miró*, cat. exp. Paris, Grand Palais, Barcelone, Musée Picasso, RMN, 2001.

³ Russes Artistes, de Saint-Pétersbourg à Paris au début du XX^e siècle, Musée de Montmartre, été 2003.

⁴ Evelyne Jouanno, „Nouvel Internationalisme en Héritage“, *Critique d'art*, revue critique et bibliographique, 18, automne 2001, pp. 25-28. Compte-rendu de deux colloques : Pour une nouvelle géographie artistique des années 1990, Bordeaux, Musée d'Art contemporain, 2001 ; et “Expériences du divers” : Jimmie Durham, Hanayo, Chéri Samba, Buneko Taniuchi, Rennes, P. U., 2000.

⁵ « Consciemment ou inconsciemment, les conventions de l'art d'avant-garde sont directement et rigidement déterminées par un rapport d'opposition aux conventions traditionnelles. Grâce à ce rapport paradoxal, les conventions de l'avant-garde se révèlent dérivées, de manière directe et assez simpliste, de la tradition et de l'académie. Leur refus de la norme est si “normal” et si fréquent qu'il se transforme à son tour en une norme très prévisible ». Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologne, 1962. Cf. aussi Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 2^e éd. 1998.

qu'en sociologie de l'art, à la manière des psychologues : comme un rejet systématique des pères. Contre les pères, l'avant-garde choisirait les frères, prenant parti pour une logique non plus nationale mais internationale – selon la rhétorique de la « confraternité de l'art ».

« Nul n'est prophète en son pays », donc, d'autant plus que le prophète chante l'union des peuples et s'adresse à tous. Reste à mettre cette image idéale en regard avec la réalité du champ artistique international de l'époque considérée – en définissant le « champ de l'art », à la suite des sociologues, comme un espace de concurrences et de luttes pour la domination, dans le respect des règles et valeurs établies à l'intérieur de ce champ¹. Politiquement, idéologiquement, mais aussi commercialement, symboliquement, jusqu'aux dimensions esthétiques, aux choix des formes, des sujets ou non-sujets, des couleurs et des matériaux, des références culturelles, la peinture des grands noms de l'art moderne à Paris avait-elle plus vocation à l'internationalisation que celle de leurs contemporains ? Et si oui, comment cette internationalisation fut-elle constitutive de l'identité, des représentations et des pratiques des avant-gardes avant la Première guerre ? Monet, Renoir, Degas, Paul Signac (1863-1935), Henri Matisse (1869-1954), André Derain (1880-1854), Maurice de Vlaminck (1876-1958), Georges Braque (1882-1963), Picasso (1881-1973), pour les citer pêle-mêle, furent-ils des praticiens du fameux cosmopolitisme des avant-gardes ?

L'objet de la recherche et ses choix interprétatifs

C'est la question centrale de ce travail. On s'y limite, même si le terrain reste extrêmement vaste, aux artistes de l'avant-garde parisienne et à l'expansion internationale de leur production, plus particulièrement peinture et arts graphiques. L'expression d'« avant-garde » n'est apparue qu'épisodiquement dans le vocabulaire critique des années 1880. Les sources du début du XX^e siècle l'utilisent en fait peu. Elle ne s'est imposée dans le champ artistique qu'après 1945. On restera donc conscient qu'en parlant d'« avant-gardes » pour les artistes des années 1880-1914, qu'ils soient « impressionnistes », « pointillistes », « nabis », « fauves », « cubistes » ou « futuristes », on reprend inévitablement des catégories de classement très alourdies par une reconstruction souvent hagiographique de leur histoire². Au Panthéon d'une histoire de l'art figeant la séparation entre « avant-gardes » et « pompiers »,

¹ L'expression commode de « champ de l'art », proposée par Pierre Bourdieu, permet de ne pas se confiner au marché de l'art, mais de prendre en compte un espace réel de pratiques et de représentations, où s'opposent des « jeunes » et des « vieux », des anciens et des modernes, où interviennent artistes, critiques, marchands, amateurs..., mais aussi institutions – un champ structuré par plusieurs pôles, écoles, esthétiques etc. Sur le champ de l'art, voir encore Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art, op. cit.*, plus particulièrement la première partie.

² Exemple parmi d'autres, l'ouvrage de Germain Bazin, *Histoire de l'avant-garde en peinture* du XIII^e au XX^e siècle, Paris, Hachette, 1969, atteint les limites de l'apologétique et de la téléologie.

il convient d'opposer une vision dynamique de l'évolution du champ artistique. Le terme d'avant-garde, utilisé sans guillemets, désignera une situation marginale dans le champ de l'art, opposée à celle des artistes consacrés (académiques ou anciennes avant-gardes). Cette situation doit être associée à une prise de position – l'artiste ou son groupe prétendant « jouer un rôle de précurseur par ses audaces¹ ». Entendons donc par avant-gardes, sans guillemets, non seulement celles qu'a retenues l'histoire de l'art qui s'enseigne, se lit et s'expose de manière dominante aujourd'hui, mais surtout celles qui furent considérées comme telles à l'époque, les deux groupes ne se recoupant pas nécessairement.

L'expression art moderne, utilisée sans guillemets, désignera, dans la même perspective, l'art produit par les acteurs de l'avant-garde, ancienne comme nouvelle. Souvent cet art est héritier des techniques réaliste et impressionniste, indépendamment des conventions académiques de création. Mais l'œuvre ne suffit pas, la technique impressionniste par exemple étant devenue dans les années 1910 tout à fait commune dans les Salons traditionnels européens. On put, et c'était le plus souvent inévitable, être d'avant-garde à une époque, puis rétrograde, quelques années plus tard. Si les avant-gardes clamèrent leur indépendance d'abord contre les « académiques », elles se révoltèrent, dès les années 1890 puis de même pour les générations suivantes, en large partie contre l'héritage, des anciennes avant-gardes, maintenant relativement accepté, surtout quand on l'avait assagi : réalisme, impressionnisme, pointillisme, fauvisme... Compris de manière distanciée, le concept d'avant-garde désigne donc une position susceptible d'évoluer : qui était hier d'avant-garde, « jeune », « novateur », « moderne », « indépendant », sera demain accepté par le public, consacré par des instances officielles, et rejeté vers la droite par de plus « modernes » entrés sur le marché de l'art par le côté gauche – si l'échelle de la modernité s'oriente de droite à gauche.

On a choisi de ne pas s'attarder sur la question des arts décoratifs, de même que sur la sculpture. Certes, leur internationalisation fut importante – même si la sculpture fut toujours moins propice aux voyages, pour de compréhensibles questions de fragilité, de poids et de coûts de transports. C'est qu'il fallait circonscrire les limites de cet ouvrage. Surtout, la peinture fut particulièrement mobile à l'époque qui nous intéresse. En 1890-1891, l'écrivain et critique d'art Émile Verhaeren (1855-1916) caractérisait ainsi l'art moderne par un expression incongrue : l'art « perd son caractère immobilier du début au profit d'un caractère mobilier » : « notre peinture, devenue tableau, se roule et se déplie, s'accroche et se

¹ *Petit Robert de la langue française*, 1967, p. 140. On lira utilement, d'autre part, l'article de Nathalie Heinich dans l'*Encyclopédie Universalis*, 3, 1996, « Avant-garde (Histoire de l'art) ».

décroche. On la dirait faite pour le voyage¹ ». Voyages vers où, cependant ? Les pays les plus concernés par l'expansion internationale de l'art moderne parisien sont la Grande-Bretagne, la Belgique, l'Allemagne, la Russie et les États-unis. On a choisi, cependant, d'approfondir la recherche sur les capitales qui en furent les plaques tournantes : Londres, Bruxelles et Berlin.

Pour tenter de circonscrire le phénomène, on a choisi d'étudier les voyages des hommes, mais surtout ceux des œuvres. On analyse plus encore les carrières des artistes, leurs trajectoires d'expositions, leurs liens avec l'étranger, et plus particulièrement les médiateurs, professionnels ou non, qui contribuèrent largement à la réussite des meilleures carrières internationales. L'internationalisation de l'art moderne fut en partie le résultat des rejets du champ artistique parisien, la meilleure porte de sortie de voies de carrières en principe bouchées, et largement le fruit des stratégies des avant-gardes parisiennes. Mais les exportateurs n'étaient pas seuls dans cette vaste opération d'échange artistique. Les effets structurels du départ des avant-gardes françaises durent, pour réussir, rencontrer l'accueil d'organismes d'expositions, d'amateurs d'arts, de marchands et d'hommes de musées prêts à recevoir l'art nouveau et à s'en faire les introducteurs chez eux. Nous tenterons donc de reconstituer l'apparition, la structuration et le fonctionnement d'un champ autonome et international de l'art moderne, de l'époque réaliste à l'époque cubiste.

Champ et marché de l'art

Dans quelle mesure cette extension du modèle de la théorie des champs est-elle valide pour une étude de l'internationalisation de l'art moderne ? Deux questions délicates sous-tendent cette question. En premier lieu, la théorie des champs, appliquée jusqu'ici strictement à des acteurs, a concerné des domaines dans lesquels l'écrit (ou le discours, toujours retransmis par l'écrit) fournissait la plus large part des éléments d'interprétation des « prises de position » : champ politique et champ littéraire. Or l'activité centrale du « champ artistique » n'est ni de l'écrit, ni des discours, mais des œuvres – dans le cas qui nous occupe, des peintures ou des œuvres graphiques. Or les tableaux constituent des produits symboliques très spécifiques, qui supposent d'autres formes d'interprétation que ceux du texte écrit. On ne peut faire l'économie de leur étude, ce qui sous-tend souvent la prise en compte non seulement de contenus et de formes, mais aussi d'une culture visuelle immense chez les peintres, une œuvre étant toujours construite en référence à une autre.

¹ Émile Verhaeren, manuscrit de notes de conférence d'introduction à un cours d'histoire de l'art professé en 1890 et 1891 au Palais des Académies (*Écrits sur l'art, op. ci.*, t. 1, pp. 366 sq. p. 370 et p. 372).

Dans quelle mesure, alors, un tableau peut-il être interprété à l'aune de la théorie des champs ? S'il faut pour cela le réduire à la mesure d'un discours ou d'un contenu, la théorie des champs n'est qu'un lit de Procuste qui ne peut aider à rendre compte de la création artistique comme telle, encore moins des innovations des avant-gardes de Courbet à Picasso. Les méthodes « expliquant » l'œuvre par le biais de son arrière-plan socio-historique sont devenues obsolètes. On constatera d'ailleurs que Pierre Bourdieu, dans *Les Règles de l'Art*, parla plus de littérature que d'art, n'aborda pas un tableau et plaqua souvent sur Manet les exemples de ses contemporains Baudelaire ou Gautier¹.

Le pari de cette étude est cependant qu'une œuvre peut être interprétée (entre autres) comme une prise de position dans le champ des concurrences artistiques. La spécificité du tableau comme objet est de pouvoir passer d'une main à l'autre, donc de n'être pas seulement la prise de parti de son auteur, mais aussi de son marchand, de son acquéreur et de son commentateur. Véritable mille-feuille sémantique, le tableau comme œuvre d'art n'a pas, d'autre part, l'univocité d'une déclaration ou d'un écrit. Cette remarque est essentielle pour aborder les stratégies des artistes eux-mêmes : il était possible à un peintre, pour peu qu'il connaisse plusieurs cultures, plusieurs milieux ou plusieurs traditions, de composer une toile susceptible de susciter, selon les publics, des compréhensions différentes.

Cette remarque est presque une réponse à la deuxième question, celle de l'extension à l'international d'un concept, le « champ », qui fut mis en place dans une perspective strictement nationale : dans le champ de l'art, les avant-gardes sont sensées s'opposer à un pôle académique, proche du champ du pouvoir, qui tire sa légitimité d'une présence institutionnelle et d'un discours acceptés dans l'espace social national². On a montré plus haut, d'abord, que l'étude des avant-gardes n'est pas séparable d'une approche internationale. L'opposition systématique entre « pôle académique » et « pôle avant-gardiste » est surdéterminée par des considérations nationales qu'il est temps de dépasser. D'autre part, la pluralité sémantique des tableaux encourageait les acteurs du monde de l'art à ne pas s'investir uniquement chez eux, et d'autant plus lorsqu'ils étaient dominés et marginaux chez eux. La théorie des champs ne peut donc justement s'appliquer à l'art et prétendre en rendre compte, que si elle s'ouvre à l'international.

¹ On sait qu'il donna un cours au Collège de France sur Manet ; mais l'ouvrage qu'il projetait sur ce peintre n'est pas achevé ni encore publié par ses héritiers spirituels, ce qui nous prive d'outils essentiels pour notre objet.

² On trouve cette représentation dans un schéma très clair de Pierre Bourdieu, « Le champ de production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social », in *Les Règles de l'Art*, *op. cit.* p. 207. L'approche nationale est aussi caractéristique des études de Marie-Claude Genet-Delacroix, « Esthétique officielle et art national sous la troisième République », in *Le Mouvement social*, n° 131, 1985, pp. 105-120 ; ou, pour une période plus récente, d'Annie Verger, « Le champ des avant-gardes », *ARSS*, juin 1991, pp. 2-40.

Ce type d'ouverture a déjà été proposé par les recherches de Pascale Casanova sur la domination parisienne en littérature, de Blaise Wilfert sur l'importation de littérature étrangère, et de Christophe Charle sur les intellectuels en Europe au XIX^e siècle, les capitales culturelles et les débats intellectuels dits nationaux¹. Ces trois approches tendent à montrer que le débat interne à chaque pays, en littérature comme en politique, est toujours vite relayé par un débat international où les acteurs (intellectuels, hommes politiques, écrivains professionnels) réagissent aux crises voisines, voire réinterprètent leur situation nationale dans un contexte européen plus large.

Si l'on fait l'hypothèse, donc, qu'il est possible d'étendre la théorie des champs à l'art et à l'international, on n'en conclura pas trop vite cependant à l'existence d'un champ de l'art réellement international. Si l'expression est utilisée au cours de ce travail, c'est par commodité, et toujours en considérant que l'internationalisation du champ de l'art moderne fut inséparable de jeux sur les cloisonnements effectifs entre les milieux artistiques et culturels séparés par les frontières politiques. S'il y eut un « champ international de l'art moderne » (champ qu'on étudiera), ce fut un champ séparé des champs artistiques nationaux, et qui ne parvint jamais à les remplacer. International, d'ailleurs, il ne l'était qu'en idéologie. D'un point de vue historique, la culture du XIX^e siècle se développa en effet dans une « Europe française » qui perdurait depuis le XVII^e siècle. La domination culturelle française fut particulièrement forte dans les arts. L'internationalisation de l'art des avant-gardes parisiennes fut largement le résultat de cette domination française, même si cela peut paraître paradoxal. Les avant-gardes parisiennes profitaient largement d'un avantage de situation : tout le monde lisait les revues françaises, on accourait aux expositions parisiennes et les galeries d'art de la rive droite avaient pignon sur rue voir sur le monde, ce qui n'était pas vrai en sens inverse.

Ce qui fut véritablement international, donc, ce ne fut pas le champ de l'art, mais son marché, et ce encore au niveau réduit des transactions. Même les expositions étaient clivées nationalement, ne serait-ce que par la mention de la nationalité des exposants, par la langue adoptée dans le catalogue, par les classements et regroupements nationaux des œuvres, ou par la lecture nationale qu'en faisait la critique. L'unification du marché de l'art fut le

¹ Cf. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, et Blaise Wilfert, *Paris, la France et le reste... Importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1885-1930*, thèse de doctorat de l'Université de Paris I - Sorbonne, 2003 ; et de Christophe Charle, entre autres son introduction signée avec Daniel Roche à *Capitales culturelles capitales symboliques ; Paris et les expériences européennes, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, et surtout « Pour une histoire sociale comparée des débats intellectuels internationaux. L'exemple de la crise fin de siècle », in *Internationalisierung, Internationalisation, Mélanges Schriewer*, Peter Lang, 2002.

préalable, cependant, de l'unification symbolique dont nous constatons aujourd'hui les effets¹. C'est parce que le marché était supranational que les artistes et les marchands en premier lieu furent incités à exporter la peinture avant-gardiste parisienne.

Les catalogues d'exposition, une source efficace d'étude collective et comparative

Vouloir retracer, du réalisme au cubisme, la constitution d'un champ de l'art moderne, et tenter d'en cerner les logiques par une approche internationale, est certes une question simple. Il faudrait pourtant des années pour la résoudre en partant seulement des monographies actuellement disponibles sur les peintres de la période 1855-1916. Peu d'ouvrages, en effet, ont « ressuscité » les oubliés d'hier. Ces travaux sortent d'ailleurs difficilement de la voie monographique, certes précieuse pour ce travail, mais qui ne permet pas d'envisager de manière réellement comparative si ces oubliés furent plus connus ou plus visibles que Monet, Whistler, Matisse ou Picasso². Plus encore, il faudrait des vies pour aborder cette question à partir des archives de tous les peintres, des médiateurs, des Salons et des ventes concernés. Une voie s'imposait donc : celle d'une approche collective transversale, la plus large possible, comparative, et qui prenne en compte d'autre part les différences et les échanges artistiques et culturels entre les pays concernés par cette étude.

Il est apparu alors indispensable de recourir aux sources offrant le panorama le plus vaste du monde de l'art à l'époque étudiée : en premier lieu, les catalogues d'expositions. Leur recensement devait permettre d'aborder de manière sérielle et comparative les carrières artistiques sur le marché européen (voire mondial) de l'art moderne avant la première guerre. Les informations disponibles sur les œuvres, leurs propriétaires, les organisateurs des expositions considérées, préfaciés ou marchands, parfois sur les prix, fournissaient de plus des indices substantiels utilisables pour notre analyse.

On a donc entrepris de recenser toutes les expositions considérées à l'époque comme « modernes » - c'est-à-dire exposant des peintures, des œuvres graphiques, parfois des sculptures et des objets d'art d'artistes « modernes », et non pas seulement « d'avant-garde ».

¹ La mondialisation artistique souvent constatée aujourd'hui, celle de l'internationalisation du marché de l'art de plus en plus poussée depuis vingt ans, qui s'exprime également à travers une prolifération de foires et de biennales d'art contemporain, ne signifie toutefois en aucun cas une disparition des hiérarchies entre les marchés nationaux. Voir à ce sujet Alain Quemin, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, et du même auteur, « L'évolution du marché de l'art : une internationalisation croissante », in Philippe Tronquoy (dir.), *Culture, Etat et Marché*, Paris, La Documentation française, janvier-février 2003, n° 312.

² Je pense par exemple, pour la période des années 1910, aux ouvrages importants de Mark Antliff, *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, Princeton University Press, New Jersey, 1993 ou David Cottington, qui insistent, l'un et l'autre, sur l'importance des « cubistes français » ou « cubistes de Salon » (Albert Gleizes, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier...). Une présentation des thèses de Mark Antliff et Patricia Leighton est parue en français : *Cubisme et culture*, Éditions Thames & Hudson, 2002.

Ce choix large permet de prendre en compte des acteurs qui, par leur peinture et leurs prises de position, ne se présentaient pas comme des avant-gardes, tout en éprouvant un sentiment d'appartenance au mouvement « moderne » ; ainsi que ceux qui, avant-gardistes à une époque, ne l'étaient plus dix ans plus tard, tandis que l'étiquette de « modernes » leur était restée. Après recension de ces expositions, on a tenté d'en retrouver les catalogues. Le tout est répertorié dans une base de données informatique. Désignons cet énorme catalogue par l'expression de « Catalogue collectif d'expositions d'art moderne ». On en explique la constitution en annexe [Annexe 1, p. 878]. Son traitement est au fondement, pas toujours visible, de la plupart des analyses de ce travail.

Cette source fondamentale ne justifiait pas, cependant, de faire l'économie d'une étude des discours par les sources imprimées de l'époque, revues et presse pour l'essentiel ; ni d'étudier les représentations et les pratiques des acteurs, dans leurs correspondances ou leurs journaux intimes. On a donc parcouru le plus grand nombre possible de correspondances, mémoires et chroniques éditées à se jour, sans négliger d'importantes recherches en archives, françaises ou étrangères. Les fonds étudiés concernent en général des Salons ou des galeries essentielles dans l'internationalisation de l'art moderne, des médiateurs importants dans ce phénomène, et des artistes choisis pour un approfondissement monographique¹. Enfin l'analyse des œuvres était l'aboutissement logique de ces recherches, et même de la constitution du Catalogue collectif. On aurait aimé accéder, par d'autres moyens que des reproductions en couleur, à toutes celles qu'on a présentées. Ce ne fut pas toujours possible.

Pour une approche comparatiste des carrières et des trajectoires

Sans une approche collective et comparative de ces sources, il semble difficile d'établir les facteurs de succès ou d'échec, les relations de rivalité, les similitudes de profils entre artistes, comme de comprendre les logiques de groupe qui ont si souvent régi l'histoire de l'art, et même parfois de rendre compte des œuvres. L'histoire comparative permet encore d'éviter les présentations limitées à un seul pays. Enfin elle est apparue comme rendant le mieux compte des pratiques réelles des artistes, selon ce qu'ils affirmaient eux-mêmes – ainsi Matisse en 1907 :

Je n'ai jamais évité l'influence des autres, [...]. J'aurais considéré cela comme une lâcheté et un manque de sincérité vis-à-vis de moi-même. Je crois que la personnalité de l'artiste se développe, s'affirme par les luttes qu'elle a à subir contre d'autres personnalités. Si le combat lui est fatal, si elle succombe, c'est que tel devait être son sort².

¹ La description détaillée des sources est proposée en annexe (p.).

² Guillaume Apollinaire, « Henri Matisse », *La Phalange*, n° 2, 15-18 décembre 1907, repris dans Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 54.

Pour comparer des profils et des carrières, il convenait d'abord de les reconstituer un à un. Le Catalogue collectif d'expositions d'art moderne permet de visualiser, pour chaque artiste, la trajectoire chronologique et géographique de ses expositions jusqu'à la Grande guerre. L'étude comparée de ces expositions est riche d'enseignements, et permet de remettre en cause bien des idées reçues. Lorsqu'un artiste connaissait un succès international, et qu'il exposait à l'étranger, qu'est-ce qui s'imposait ? Était-ce le tableau individuel ? Ou le nom de l'artiste, quel que soit l'œuvre exposée ? Ou le mouvement auquel il (s')était rattaché ? La provenance prestigieuse de la toile (Paris le plus souvent) ?

On est allé chercher les œuvres pour répondre à ces questions, et l'on a comparé quelles toiles furent exposées à quelles expositions, dans quelles villes et à quelles dates, accompagnées de quelles œuvres ou sans la compagnie desquelles, et quels furent les discours qui entouraient ces expositions. On verra que les artistes pratiquaient abondamment, en collaboration avec leurs marchands et avec les organisateurs de leurs expositions à l'étranger, de véritables stratégies d'exposition, n'exposant pas la même chose dans les mêmes endroits. Cette pratique des « expositions différenciées » variait le plus souvent, on s'efforcera de le montrer, selon l'image que les artistes et leurs collaborateurs voulaient donner d'eux-mêmes, et l'idée qu'ils se faisaient du public auquel ils avaient affaire. Ceci était possible à cause du cloisonnement encore important entre les champs artistiques de pays différents. Ce l'était aussi parce que le style des toiles comptait moins que l'étiquette qui leur était accolée, par métonymie du titre de l'exposition ou du nom de l'artiste. Le *nom* comptait plus que le tableau. Cette thèse va donc, ici au moins, dans le sens des analyses proposées dans les années 1960 par Harrison et Cynthia White : la modification du champ de l'art parisien, dès les années 1860, et l'apparition d'un marché libre de l'art, favorisèrent une attention sans précédent aux signatures, aux « carrières » [*Carriers*] plus qu'aux « toiles » [*Canvases*]¹.

Au-delà des études de réception : l'internationalisation de l'art moderne, un transfert culturel

Les acteurs de l'internationalisation de l'art moderne pratiquaient ainsi une véritable théorie de la réception, anticipant les goûts et les dégoûts de leurs publics, ses attentes et ses refus. On ne s'inspirera pas, cependant, des méthodes un peu vieilles et insuffisantes de l'« esthétique de la réception » initiée par Hans Robert Jausen en 1978, ni de son fameux

¹ Harrison C. et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes (Canvases and Careers)*, New York, Wiley, 1965), Paris, Flammarion, 1991.

« horizon d'attente »¹. L'art révèle bien plus que l'horizon d'attente de son auteur et/ou de ses destinataires. Dans le phénomène d'internationalisation qui nous occupe, un tableau n'est pas seulement un « produit » défini par son sujet, ses couleurs et sa composition, son format, son support, sa date, son auteur, ou son lieu de production : c'est aussi un objet exposé, donc mis en scène, rarement seul, toujours en confrontation et comparaison avec d'autres œuvres, celles de l'artiste comme celle de ses collègues et concurrents ; c'est aussi, et de manière essentielle pour notre étude, un objet de transfert, d'un pays à l'autre, d'un milieu à l'autre, qui à son arrivée est commenté, interprété, traduit, expliqué, parfois réinterprété et trahi.

Le recours à la méthode des « transferts culturels » s'impose donc pour ce travail. Proposée en études littéraires par Michel Espagne et Michael Werner depuis la fin des années 1980, celle-ci invite à faire de « la manière dont les cultures occidentales importent et s'assimilent des comportements, des textes, des formes, des valeurs, des modes de penser étrangers [...] un véritable objet de recherche scientifique². » Loin de réduire l'internationalisation d'une technique artistique (l'impressionnisme, le pointillisme ou le cubisme) et l'expansion d'un art à un simple cas d'emprunts, d'influences ou de la cantonner aux histoires connues des querelles de réception, elle invite à constater que ces échanges artistiques n'étaient jamais neutres et ne furent certainement pas non plus à sens unique, d'un pays vers un autre. Et que dans ce processus, l'objet transféré, ici des œuvres d'art, fut souvent le support de transformations de sens et de manipulations. L'internationalisation de l'art moderne produit à Paris fut donc en fait le vecteur d'un vaste processus de transfert culturel, transfert rarement « binaire » entre deux pays, ou plutôt deux champs de l'art, mais souvent « triangulaire » voir « quadrangulaire », dans la mesure où une même toile passait souvent de Paris à Bruxelles, puis Berlin ou Moscou, une capitale de l'art étant souvent le tremplin vers une autre.

Hypothèses sous-jacentes à cette triple approche

Le choix d'une étude comparée, du recours quasi positiviste aux catalogues, et de l'utilisation de la méthode des transferts culturels, est indissociable de plusieurs hypothèses qui invitent à discuter les thèmes rituels de l'histoire et de la sociologie de l'art. Il s'agit d'abord de confronter les discours des acteurs, qui transfiguraient toujours leur pratique, à des indicateurs objectifs : face aux discours des artistes, on entend recourir aux œuvres, à

¹ Voir Hans Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Gallimard, 1990.

² Michel Espagne et Michael Werner, « La Construction d'une référence culturelle allemande en France : Genèse et histoire (1750-1914) », *Annales E.S.C., juillet-août 1987*, n° 4, pp. 969-992 ; repris dans M. Espagne et M. Werner (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Recherches sur les civilisations, 1988, p. 5. Voir aussi Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PuF, 1999.

leur mise en exposition, à leurs trajectoires ; face à ceux de leurs amis critiques, on s'attachera aux indications des exportations, des ventes et des prix, mais aussi à celles des œuvres, de leur évolution. On comparera également les discours des acteurs les uns avec les autres, selon les lieux et les contextes où ils furent prononcés. Osons supposer en effet, que les acteurs n'ont pas de leurs pratiques l'idée claire qu'ils prétendent avoir. Il serait difficile de comprendre en quoi les avant-gardes auraient échappé, avant 1914, à cette généralité. Dans cette perspective, un des meilleurs « indicateurs objectifs » auquel confronter les discours des acteurs, est l'œuvre d'art dans ses caractéristiques formelles. En se confrontant à une œuvre, on parvient parfois sans s'y attendre à des strates inférieures de signification, qui mettent en évidence non seulement les contradictions d'un discours, mais l'insuffisance, également, de celui qui pointe ces contradictions. Les œuvres incitent à prendre une distance critique parfois difficile à adopter, tant la médiatisation du langage est puissante dans les sciences humaines. Elles sont à notre sens un des meilleurs outils de l'historien qui cherche à tenir compte des directions indiquées par Michel Foucault dans son *Archéologie du savoir*¹.

On veut ici, d'autre part, élargir l'analyse des discours à celle des expositions. On considère, en effet, qu'une exposition est un discours à part entière, construit, dont l'intention n'est pas nécessairement limitée à un résultat commercial. Au moins sur la période qui nous intéresse, ce discours proposait au visiteur une représentation de l'histoire de l'art, et tentait parfois d'imposer une généalogie particulière dans cette histoire. Il n'était donc pas seulement un étalage d'objets à vendre, ni une rencontre marchande, encore moins un événement chronologique parmi d'autres. Ce point de vue incite à considérer que les exposants, et surtout les organisateurs des expositions, prenaient en compte les caractéristiques de leur public et tentaient de parler son « langage », culturel comme visuel.

Entre les discours avant-gardistes et ceux des expositions, on ne peut donc oublier la présence de personnalités intermédiaires essentielles à l'histoire de l'art d'avant-garde. Ces médiateurs entre les artistes et leurs publics, entre les marchands et les publics, mais aussi entre les pays, les cultures et les époques, n'ont pas été seulement des producteurs de discours, discours littéraires, esthétiques ou picturaux (en constituant des collections). Ils ont été les acteurs de l'immense transfert culturel dont l'internationalisation de l'art d'avant-garde fut le résultat. Il était donc nécessaire de les étudier, à travers une microhistoire qui dépasse largement le couple « marchand – critique » énoncé par Harrison et Cynthia White. Ces médiateurs, qu'ils soient marchands, artistes eux-mêmes, critiques d'art ou collectionneurs, furent les acteurs essentiels du travail de transformation et de traduction de

¹ Cf. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

l'art parisien vers les milieux étrangers, intermédiaires indispensables sans lesquels il était difficile d'être réellement « prophète à l'étranger ». On recourra, pour leur étude, aux méthodes de l'histoire sociale. Il s'agit de mieux comprendre quels étaient non seulement leurs motivations, esthétiques et souvent politiques, mais aussi leurs positions dans le champ national et international de l'art, de la littérature ou de la politique à leur époque, positions qui peuvent expliquer leurs dispositions à se faire médiateurs d'un art qui avait a priori peu de chances d'être accepté dans leurs pays.

La dernière hypothèse de ce travail est que l'histoire de l'internationalisation de l'art moderne ne peut faire l'économie d'une histoire comparée des capitales culturelles dans et entre lesquelles se joua cette internationalisation. Entendons par « capitales », des pôles d'un espace hiérarchisé toujours en transformation sous l'effet des concurrences qui s'y jouaient¹. A la géographie artistique internationale, les acteurs de l'époque associaient une échelle de temps et de valeurs orientée du plus ancien vers le plus moderne. Au centre de cette géographie temporelle de l'art, Paris, référentiel temporel définit, après l'Exposition universelle de 1855, la modernité. L'expression de « Méridien de Greenwich » de la modernité, adoptée par Pascale Casanova à propos de Paris dans *La République mondiale des Lettres*, est tout à fait adaptée à ce phénomène². Plus on se rapprochait symboliquement et géographiquement de Paris, plus on était moderne ; plus on s'en éloignait, plus on était rétrograde. Cette représentation spatio-temporelle des carrières et de la modernité des œuvres d'art, fut décisive dès les années 1890, imprégnant la critique d'art, comme les représentations des artistes. Elle faisait de l'art une véritable géopolitique³.

A une époque, cependant, où l'art était un enjeu de taille dans la construction des identités nationales⁴, cette hiérarchie symbolique, esthétique et temporelle centrée sur Paris n'était pas admise par tous. Elle fut l'objet d'une lutte, au sein des élites culturelles et artistiques européennes, où l'importation artistique parisienne représenta vite un élément décisif. A la veille de la guerre, la domination artistique parisienne n'était plus une évidence. Il s'agit de comprendre en quoi l'internationalisation de l'art d'avant-garde fut au fondement de cette évolution. Le monde de l'art était ainsi traversé par des tensions entre national et

¹ Voir Christophe Charle et Daniel Roche (dir.), *Capitales culturelles capitales symboliques ; Paris et les expériences européennes, XVIII^e-XIX^e siècles*, op. cit. Sur Paris, « capitale mondiale des arts », voir John Milner, *Studios of Paris. The Capital of Art in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1988, et *Paris : capitale des arts, 1900-1968*, éd. par Sarah Wilson, Eric de Chasse, Gladys Fabre et al., Paris, Hazan, 2002.

² Cf. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit.

³ Jean-Michel Menger a proposé une approche à laquelle on pourrait comparer la nôtre, dans « L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique », *Annales E.S.C.*, 1993 (6), pp. 1565-1600.

⁴ Voir Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1999. Pour le cas de l'histoire de l'art, voir aussi Udo Kultermann, « Histoire de l'art et identité nationale », in Édouard Pommier (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art. XVIII^e-XIX^e siècles*, t. II, Paris 1997, pp. 223-254.

impérial, libre échange et protectionnisme, autochtones et immigrés qu'il s'agira de mieux identifier. Ces tensions étaient elles-mêmes liées à des luttes entre élites d'âges historiques différents.

Du géographique au politique, et du politique au social, l'internationalisation de l'art moderne se déroula ainsi à l'intersection de problématiques qui montrent que la répartition entre avant-garde, internationalisme et progrès d'une part, et académisme, nationalisme et conservatisme d'autre part, est largement hâtive. C'est un des nombreux paradoxes de l'internationale de l'art moderne : elle se constitua, pour l'essentiel, contre un espace d'ancien régime¹ ; mais chacun des groupes engagés dans la modernisation internationale et l'introduction de la peinture moderne parisienne dans son pays, eut aussi recours à des alliances symboliques et parfois réelles avec les forces de résistance à la modernité.

Le parcours de ce travail

Tout en relisant d'un point de vue international la chronique devenue classique de l'apparition des avant-gardes, cette étude propose des arrêts sur image où une approche alternée de sociologie collective et de microhistoire permet de mettre en évidence les logiques et les grandes coupures de l'internationalisation de l'art moderne.

La première partie propose une approche pragmatique, simple chronique des difficultés des avant-gardes parisiennes dans le champ de l'art en France, et de leur recours à l'étranger, de l'Exposition universelle de 1855 à celle de 1900. Cette période fut fondamentale dans la fabrication et la cristallisation en mythes des pratiques avant-gardistes. Le recours, symbolique et commercial, des avant-gardes à l'étranger, contribua à définir leur (op) position avant-gardiste et leur permit souvent de survivre sans trahir leur choix révolutionnaire. Il ne fut jamais un exil, mais un retrait stratégique et limité du champ de l'art français, auquel devait faire suite un retour vers Paris : une fois établie une certaine réputation à l'étranger, les artistes d'avant-garde pouvaient brandir leur réputation internationale pour s'imposer graduellement dans le champ de l'art français. Ce détour par l'étranger eut ainsi des implications notoires sur la réception nationale de la peinture novatrice, et sur la construction d'une histoire française de l'art moderne.

Il fut au centre – c'est l'objet de la deuxième partie – de la constitution progressive d'un champ international de l'art moderne, centré sur Paris, de plus en plus autonome vis-à-vis du pôle académique, mais dont les acteurs entretenaient encore des rapports ambigus avec

¹ On peut reprendre à ce stade les analyses d'Arno Mayer dans *La persistance de l'Ancien-Régime. L'Europe de 1848 à la Grande Guerre*, trad. J. Mandelbaum, Paris, Flammarion, 1983, ou de Carl Schorske dans *Vienne fin de siècle : politique et culture*, traduit de l'américain par Yves Thoraval, Paris, Seuil, 1983.

l'impérieuse question nationale. Un impressionnisme du juste milieu en constituait, au tournant du siècle, l'esthétique dominante, et le sécessionnisme, l'idéologie correspondante. Ce champ était dominé par une population d'artistes surdotés socialement, et de plus en plus fermés à toute innovation. L'explosion du fauvisme, en 1905, ne fut que l'un des aspects de la crise internationale du sécessionnisme

Les années 1903-1905, qui clôturaient une période inhabituellement longue sans innovation artistique, furent alors le point de départ d'une prise de conscience collective dans les milieux avant-gardistes : il convenait de relire les parcours des générations précédentes, et de systématiser leurs stratégies (troisième partie). Ce détour réflexif permit l'élaboration des stratégies d'une nouvelle population de médiateurs de l'expansion internationale de la peinture avant-gardiste parisienne, marchands et « intermédiaires » cosmopolites qui surent adapter l'art d'avant-garde aux différents contextes dans lequel ils se proposaient de le faire entrer. Le champ de l'art moderne des années 1910 fut ainsi le lieu d'application souvent réfléchi et systématique d'une « stratégie artistique ». Celle-ci fut à l'origine des meilleures réputations de l'époque, en particulier celles des fauves et des cubistes (Matisse et Picasso au premier rang).

Le champ de l'art moderne devint ainsi, dans les années 1910, extrêmement concurrentiel (quatrième partie). Dans leur lutte pour une place au soleil, les avant-gardes parisiennes durent prendre en compte l'élargissement international du champ de l'art moderne. La concurrence avant-gardiste devint ainsi une guerre internationale dans laquelle la question politique s'inséra d'autant plus fortement, qu'on décidait de recourir à la grande presse. Il n'était plus possible de pratiquer l'avant-gardisme à la manière des générations précédentes, et encore moins en suivant les modèles perpétués par l'histoire canonique de l'art moderne qui s'était constituée au tournant du siècle.

Première partie.

La peinture d'avant-garde parisienne entre cosmopolitisme et nationalisme (de l'Exposition universelle de 1855 à celle de 1900)

L'histoire de l'innovation artistique parisienne, de la génération réaliste à celle des cubistes, est celle d'une vaste migration vers les marchés étrangers. La thèse de cet ouvrage est que la découverte de nouveaux modes de peindre, la proclamation rhétorique ou plastique de la plupart des avant-gardes, de Courbet à Picasso, fut permise, et parfois peut-être conditionnée, par un investissement sans précédent vers l'étranger ; mais aussi qu'elle fut entretenue, matériellement, symboliquement, idéologiquement, par une confrontation avec l'étranger, confrontation non seulement commerciale mais aussi politique et culturelle. La peinture des générations successives de l'avant-garde parisienne sut se faire une place dans l'histoire de l'art français au bout d'un détour matériel et symbolique par l'étranger, d'où elle revint valorisée, pour être finalement intégrée aux fiertés de l'art français rayonnant sur le monde entier.

Sans cette migration et la constitution de ce champ, l'innovation picturale n'aurait pu survivre, ni trouver finalement des voies de consécration. Il n'est pas évident, cependant, de comprendre quel fut le rôle de cette logique du détour par l'étranger dans la formation des premières avant-gardes, et s'il y eut une importance réelle. Le réalisme, si français dans ses thèmes – qu'on pense aux paysans de Jean-François Millet, aux paysages de Théodore Rousseau (1812-1867), et plus encore aux peintures provinciales de Gustave Courbet -, et la logique avant-gardiste qui l'accompagna, directement dirigée contre les institutions officielles du champ artistique français du dix-neuvième siècle, avait-il des liens avec une quelconque référence étrangère ? Quant au renouvellement de la génération réaliste, par l'avant-garde impressionniste des années 1860-1870 (le mot « impressionnisme » n'apparaissant qu'en 1874), avait-il encore un lien avec le paradigme étranger ?

Ce lien fut réel, même s'il fut toujours conjugué de manière ambiguë avec le nationalisme. Paris restait le lieu des proclamations et des oppositions ; tandis qu'à l'étranger on s'efforçait de vendre, de faire comprendre son art, de bien le présenter.

L'étranger permettait parfois de survivre, et de ne pas succomber aux compromissions si tentantes dans le champ artistique parisien. Il fondait surtout un discours culpabilisateur vis-à-vis du public français, destiné à prouver la valeur authentique de l'art refusé chez lui : « nul n'est prophète en son pays ».

Comment ce détour par l'étranger, cependant, put-il fonctionner ? Il put s'adosser sur des convictions politiques et morales, mais aussi culturelles et esthétiques cohérentes. La révolte avant-gardiste de la fin du dix-neuvième siècle pouvait se justifier par un humanisme universel transcendant les frontières, et son art se présenter comme un acteur de l'internationalisation des esprits. Ceci, d'autant plus facilement que l'époque redécouvrait les vertus de l'internationalisme par les congrès scientifiques, les expositions internationales et plus encore à l'occasion des Expositions universelles¹. D'où la ponctuation de cette première partie, entre l'Exposition universelle de Paris en 1855, celle de 1889 et celle de 1900. L'art et les cultures étrangères représentaient d'autre part un creuset fondamental dans lequel la peinture novatrice pouvait puiser des références extérieures, déjà légitimées par une histoire, une consécration, une validation scientifique. Les avant-gardes réalistes apparurent à l'époque d'un nationalisme agaçant dans la définition des arts pour le réalisme. Dans leur logique d'opposition, elles recoururent plus nettement que les autres à cette référence culturelle extérieure. Ce fut, pour la « génération 1863 », qui se réunissait autour de Manet dans le quartier des Batignolles, la vogue de l'art espagnol et du japonisme.

Les acteurs des premières avant-gardes parisiennes firent cependant de l'équilibrisme entre référence extérieure et tradition nationale, cosmopolitisme et engagement patriotique. Le premier chapitre expose de quelle manière les avant-gardes réalistes, autour de Courbet, Manet et de la « génération 1863 » à Paris, construisirent leur identité protestataire par opposition à la nouvelle exigence nationale qui structurait le champ de l'art français. Ce détour esthétique et symbolique par l'étranger avait aussi une dimension commerciale – celle de la recherche de nouveaux débouchés – et permit en particulier à certains, en particulier Courbet, Fantin-Latour et Whistler, de rester d'avant-garde à Paris tandis qu'ils vendaient ailleurs des œuvres moins novatrices. Le chapitre II examine comment ce premier ancrage international permit au réalisme de s'internationaliser, et de s'imposer finalement de retour en France comme une esthétique représentative de l'art français, avec d'autant plus de force qu'il pouvait être compris comme une preuve de la supériorité artistique française

¹ Voir Anne Rasmussen, *L'Internationale scientifique, 1890-1914*, thèse de doctorat, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris, 1995, Lille, microfiches, 1996, et, entre autres, Brigitte Schroeder-Gudehus et Anne Rasmussen, *Les Fastes du Progrès : Le guide des Expositions universelles 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992.

internationale, après la défaite de 1870 face à l'Allemagne. L'investissement des critiques et des marchands favorables à l'impressionnisme se fit dans cette direction. En même temps la peinture impressionniste entra, après 1885, dans les réseaux d'une peinture mondaine, élitiste, susceptible de la faire accéder à une nouvelle clientèle plus aisée, mais moins ouverte aux innovations esthétiques. Ce fut l'apparition d'un *juste milieu* esthétique, social et politique, dont une version assagie de l'impressionnisme allait s'imposer non seulement dans le champ artistique parisien, mais aussi à l'étranger.

Bientôt put se constituer un champ de l'art moderne, centré sur Paris, se prolongeant à l'étranger, et structuré par de nouveaux Salons dont les exposants passaient d'une capitale européenne à l'autre. Ce champ nouveau de l'art moderne fut rapidement dominé par une population restreinte, largement ancrée dans le *juste milieu*, dans ses orientations tant sociales, politiques, qu'esthétiques. Cette élite internationale des artistes modernes s'exposait à Paris dans le Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, à la Libre Esthétique de Bruxelles, dans les Sécessions germaniques et dans divers autres Salons londoniens, vénitien (la Biennale) ou russes. Le « sécessionnisme » fut l'épine dorsale d'un champ de plus en plus autonome de l'art moderne, désormais peu concerné par un éventuel « camp des anciens ». L'autonomie politique n'était pas encore conquise cependant : d'un pays à l'autre, les sécessionnistes restaient tiraillés entre logique internationale et justifications nationales (chapitre III).

Chapitre I.

« La grâce divine du cosmopolitisme »

Paris, l'art moderne et les cultures étrangères de l'Exposition universelle à la guerre de 1870

Quand les arts de tous pays, avec leurs qualités indigènes, se seront ainsi rapprochés souvent, quand ils auront pris l'habitude d'échanges réciproques, le caractère de l'art y gagnera partout une incalculable étendue, sans que le génie particulier à chaque peuple en soit altéré. Il se formera de la sorte une école européenne d'abord, au lieu des sectes nationales qui divisent encore la grande famille artiste selon la topographie des frontières ; puis, une école universelle, familiarisée avec le monde, et à laquelle rien d'humain ne sera étranger¹.

Que Théophile Thoré (1807-1869), critique d'art républicain et défenseur de la peinture réaliste de Courbet, fit le constat, en 1855, de l'avènement d'une ère nouvelle, celle d'un art international, n'était pas étonnant. L'Exposition universelle de Paris, en 1855, marqua en effet la rencontre jamais vue des arts de tous pays, langues, races, nationalités. Thoré lisait cet événement à l'aune de ses convictions idéologiques². Ayant fui la France après les événements de 1848, il s'était détourné de la politique pour se consacrer à l'art, vers lequel il avait transféré ses espérances internationalistes³. L'art, relais de la politique, pourrait mieux qu'elle renouveler l'humanité. Thoré n'était pas seul à l'espérer. Son confrère en critique d'avant-garde, Charles Baudelaire (1821-1867) voyait aussi dans l'internationalisation artistique le prélude d'une nouvelle époque. En 1855, commentant l'Exposition universelle, il s'émerveille du « beau multiforme et versicolore⁴ » que peut accueillir celui seul qui accepte de se laisser surprendre. La vertu cosmopolite, fruit du brassage nouveau des arts de tous horizons, repoussera l'esprit de système, l'académisme

¹ Théophile Thoré, « Des tendances de l'art au XIX^e siècle », *Revue universelle des Arts*, t. 1 (1855), p. 83.

² Pour une courte biographie de Thoré, voir Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son époque*, 2 t., Paris, Denoël, 1978-82, réédition Paris, Robert Laffont, 1987 ; plus détaillé, voir Frances S. Jowell, « Politique et esthétique : du citoyen Thoré à William Bürger », in *La critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, mai 1987, présentés par Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne, CIEREC, 1989, pp. 25-42.

³ Thoré collabore ainsi à un recueil international, *L'Exilé*, de même qu'à la *Revue universelle des arts*. La *Revue universelle des arts* est fondée à Bruxelles en 1855. Voir G. Brière, H. Stein, M. Tourneux, *Table générale de la Revue universelle des Arts*, Chartres, 1908 (Société française de bibliographie).

⁴ Charles Baudelaire, « L'Exposition universelle », *Le Pays*, 26 mai 1855 (repris in *Œuvres Complètes*, t. 2, Paris, Gallimard Pléiade, 1976, p. 578).

« toujours en retard sur l'homme universel¹ » et ses préjugés de goût en faveur de l'art grec, italien ou parisien. Elle conduira à la véritable modernité qui reconnaît l'égalité de tous les arts. Pour cela il convient d'ouvrir ses sens et sa curiosité. Et Baudelaire de poursuivre : « Peu d'hommes ont, - au complet – cette grâce divine du cosmopolitisme ; mais tous peuvent l'acquérir à des degrés divers². »

L'art était-il l'avenir d'une humanité sans frontières ? La peinture, espéranto avant l'espéranto³, pouvait-elle unir des nationalités que séparent des langues, des goûts et des mœurs différents ? Théophile Thoré confia cette mission aux « avant-gardes » artistiques, relais des « avant-gardes » politiques. Baudelaire, plus déçu encore de l'échec de la révolution politique de 1848, plaçait également ses espoirs du côté des novateurs de l'art. En 1855, le cosmopolitisme n'était pourtant pas encore réservé aux avant-gardes. Dans l'esprit des contemporains des Exposition universelles des années 1850 en effet, la peinture parlait la langue de tous. A Londres, le livret de l'exposition de l'Académie anglaise s'orna en 1851 d'une devise citant le poète John Dryden (1631-1700) : « The Pencil speaks the tongue of every land⁴. » Le pinceau parle la langue de tous les pays... L'idée d'un art-langage universel s'exprima surtout lors des occasions de rencontres artistiques internationales – Expositions universelles, ou certains vernissages du Salon de Paris. Peu à peu cependant, elle s'effaça au profit d'une approche beaucoup plus nationale de l'art. Dès les années 1860, avant même la défaite française de 1870 et la crise étrangère de la culture française⁵, la foi dans l'internationalisation des arts laissa place au souci d'une construction artistique nationale bien délimitée. L'obligation nationale s'imposa au peintre – au point de rejeter les avant-gardes parisiennes du côté du cosmopolitisme. Elle fut largement responsable d'un rejet des avant-gardes vers les marges de l'art étranger, dès l'époque du réalisme.

A) L'art national : genèse et extension d'un poncif

L'art parlant la langue de son pays : la genèse de cette idée a été assez bien étudiée, du moins celle de l'idée des arts nationaux. Elle est en 1863 le résultat d'un long processus de

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, pp. 575-576.

³ L'espéranto, langue internationale qui repose sur le maximum d'internationalité des racines et l'invariabilité des éléments lexicologiques, est créé en 1887 par Zamenhof, linguiste polonais (1859-1917).

⁴ D'après Philip Gilbert Hamerton, « De la nationalité dans l'art », *L'Art*, 1875, p. 7.

⁵ J'utilise cette expression en référence à l'ouvrage connu de Claude Digeon, *La Crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, Paris, PUF, 1959 : cette « crise culturelle » fut plus une crise étrangère qu'une crise « allemande ». Blaise Wilfert a montré notamment que l'introduction des littératures étrangères en France a plus généralement contribué à construire une culture nationale en opposition à l'étranger en général, et pas seulement à l'Allemagne. Voir Blaise Wilfert, *Paris, la France et le reste... Importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1885-1930*, thèse de doctorat de l'Université de Paris I-Sorbonne, 2003.

désignation de la langue comme différence spécifique d'une entité collective inconditionnelle : la nation¹. Elle peut remonter à l'époque de l'apparition de l'idée nationale, c'est-à-dire après les années 1740². L'Exposition universelle de 1855, cependant, en accélère la formulation et la construction sociale. C'est en effet en y découvrant les arts étrangers, que les critiques français en particulier ont éprouvé le besoin de construire un système de classification nationale des arts – donc un schéma de séparation des champs artistiques nationaux - à l'époque même où ils en proclamaient le rapprochement. Les études sur l'Exposition de 1855 ont montré que se généralise alors un type de « lecture » de l'art, où le critère national oriente, sinon détermine le discours sur les œuvres³. Les pages de Théophile Gautier (1811-1872) sont connues pour leur formulation de caractéristiques typiques à chaque art : l'art d'Angleterre respire l'« individualité » et le matérialisme d'un pays en pleine révolution industrielle ; le « savoir-faire » de la Belgique s'exprime dans ses tableaux ; la culture germanique soupire dans sa « peinture d'idées » les philosophies qui l'ont fondée. L'Espagne produit une peinture impétueuse de couleur, l'Italie un art descendant de la Renaissance ; et on lira dans les paysages ou les scènes de l'art japonais une civilisation raffinée et pacifique⁴. Gautier, ancien poète d'avant-garde rallié au régime napoléonien dont il est devenu un critique officiel, définit donc en 1855 les frontières d'une production artistique française : celle-ci, exposée à la face du monde entier dans le Palais de l'Exposition universelle, doit matérialiser la grandeur de la civilisation française - et celle, surtout, du régime qui l'encadre. La politique n'est jamais très loin. La définition des arts nationaux confirmait une fois de plus l'intervention sous-jacente des logiques du pouvoir dans le champ artistique français.

« Le Grand Œuvre de civilisation » : le métier de critique d'art

Les critiques d'art français des années 1850, théoriciens sans le savoir d'un art politique, répondaient en fait à des besoins réels. Confrontés à une quantité jamais vue d'art étranger, Il leur fallait fournir au public des idées neuves et efficaces pour appréhender cette arrivée massive d'art étranger. Baudelaire, observateur des attentes et des réactions du public de l'Exposition universelle, mit bien en évidence la force de « l'idée préconçue de

¹ Voir Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1999, chapitre 2, pp. 67-82.

² Voir Udo Kultermann, « Histoire de l'art et identité nationale », in Édouard Pommier (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art. XVIII^e-XIX^e siècles*, t. II, Paris 1997, pp. 223-254.

³ Voir Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire : The Universal Expositions of 1855 and 1867*, Yale University Press, Princeton, New Heaven and London, 1987.

⁴ Théophile Gautier, *Les Beaux-arts en Europe. 1855*, 2 volumes, Paris, 1855-56, vol. 1, p. 9.

trouver en Italie les enfants de Vinci, de Raphaël et de Michel-Ange, en Allemagne l'esprit d'Albert Dürer, en Espagne l'âme de Zurbaran et de Velazquez¹ ». Qu'il soit produit à Paris ou ailleurs n'entrait pas en compte : un tableau portait en 1855 l'étiquette du pavillon sous lequel il était exposé ; il était nécessairement représentatif du pays dont il provenait. Si pour le poète Baudelaire ces généalogies nationales n'avaient pas lieu d'être, sa liberté d'interprétation et sa capacité à l'étonnement, produits d'un regard apolitique sur les œuvres, restent à l'époque isolés. L'interprétation dominante de l'Exposition universelle part du principe que l'art étranger est intrinsèquement étranger. Le public a besoin de généralités ; les critiques d'art les lui fourniront.

Ils les lui fournirent d'autant plus, que cette tâche procurait une justification idéale pour l'activité relativement nouvelle de critique d'art. On peut comprendre ainsi en effet, que les critiques d'art parisiens les plus en vue (ou cherchant à le devenir) se soient passionnés pour la description-définition des caractères nationaux dans l'art. Ils n'étaient pas seulement de bons collaborateurs au régime impérial². La construction des arts nationaux fut le résultat d'une construction sociale – où l'enjeu était autant l'existence d'un groupe social, celui des critiques d'art, que celui de la nation française ou de la justification du régime napoléonien. En 1855, décrire les arts étrangers et partant, l'art national, c'est faire œuvre de pédagogie : les critiques d'art deviennent des enseignants pour le public français. En faisant cet œuvre d'éducation culturelle et patriotique, les critiques d'art établissent les bonnes raisons sociales et éthiques d'une profession tiraillée entre les champs littéraire et artistique. Ni artistes ni écrivains, ils font partie en effet d'une population à cheval entre la position d'écrivain et celle d'artiste. Leur pouvoir de faire et défaire les carrières artistiques en fait des hommes souvent détestés et méprisés : leur activité est commercialement ambiguë. On les accuse d'être des artistes ratés, avides en conséquence de critiquer ceux qui les ont dépassés. Journalistes qui parlent d'art, savent-ils pourtant le pratiquer ? Leur activité journalistique enfin les situe au rang des écrivains ratés, travaillant pour l'argent quand il faudrait n'écrire que pour la gloire. Ces « hommes doubles³ », souvent relégués au seuil du marché littéraire, cherchent à favoriser leur propre carrière en se faisant dans la presse les hommes de grandes causes. En 1855, décrire les arts étrangers en est une. Les critiques d'art

¹ Charles Baudelaire, « L'Exposition universelle », *Le Pays*, 26 mai 1855 (repris in *Œuvres Complètes*, t. 2, Paris, Gallimard Pléiade, 1976, p. 582).

² C'est l'image qui transparait de la description de P. Mainardi, qui a du mal à dépasser le stade descriptif (quasi accusateur). Or la définition des arts nationaux fut le résultat d'un processus de construction sociale dont une simple analyse politique (hélas souvent paraphrastique) ne peut rendre compte.

³ Sur la difficulté des critiques d'art, « hommes doubles » entre champ littéraire et champ artistique, voir Christophe Charle, *Paris fin de siècle*, Paris, Seuil, 1998, pp. 86-88.

s'engouffrent avec enthousiasme dans cette contribution solennelle à la connaissance mutuelle entre les peuples. Profession, éthique et politique peuvent cohabiter.

Les critiques d'art deviennent ainsi les théoriciens des arts nationaux, qu'ils présentent après 1850 dans des revues nouvelles, fondées dans ce but. Ces revues manifestent un souci de professionnaliser une activité jusqu'ici dilettante. Toutes se veulent les acteurs de la rencontre artistique des peuples, et de l'illustration de l'art national. A Londres *l'Art Journal*, fondé en 1849, publie régulièrement des guides illustrés sur les expositions internationales¹. Universalisme et culture du pays se complètent. L'année suivant l'Exposition de 1855 est fondé à Berlin *Die Dioskuren*, « journal d'art allemand » engagé, par le dialogue avec l'extérieur, dans la construction artistique nationale². Dans la même perspective à Bruxelles en 1859, Adolphe Siret fonde le *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*. Tout en faisant connaître l'art flamand³, Siret commence à constituer un *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles, depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*. La prise de conscience de l'autre accentue celle de soi-même et contribue à former les identités nationales, dans un horizon universaliste porteur.

En 1859 également, la *Gazette des Beaux-Arts* est portée sur fonds baptismaux du cosmopolitisme national. Charles Blanc (1813-1882), donne à sa revue une direction humaniste – proche des idéaux socialistes de son frère, Louis Blanc (1811-1882)⁴. Sa revue doit tenir « la France au courant de ce qui se passe à l'étranger et l'étranger de ce qui se passe en France [en contribuant] à ce grand œuvre de civilisation cosmopolite qui semble être le rôle obligé de notre siècle⁵ ». Dans le numéro suivant, le critique E. Saglio souligne que les frontières ne comptent plus désormais, que la communauté de croyance dans l'art. Respect et considération mutuelle domineront à l'avenir⁶.

Il n'est donc plus possible d'ignorer l'art et la culture des pays étrangers, non seulement lors des Expositions universelles, mais encore pendant le Salon de Paris, grande exposition

¹ La revue s'intéresse depuis sa fondation à la production industrielle européenne : *National exposition of the productions of industry, agriculture and manufacture in France*, London, G. Virtue, 1849 et surtout, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1851 à Londres, *The Art journal illustrated catalogue : the industry of all nations, 1851*, London, published by George Virtue, [1851]. L'avènement des expositions internationales d'art lui permet de consacrer des publications à cette question : voir par exemple son *Illustrated catalogue of the Universal exhibition : published with 'The Art-journal'*, London-New York, Virtue and Co., [1868] ou *The illustrated catalogue of the Paris International Exhibition. 1878*, London, George Virtue, [1878].

² *Die Dioskuren : deutsche Kunstzeitung* ; Hauptorgan d. dt. Kunstvereine, Berlin, 1856-1875 (n° 1, avril 1856).

³ Adolphe Siret, *De Kunstgalerij. Verhalen der provincie Antwerpen*, Gand, imp. I. S. Van Doosselaere, lib. G. Rogghé (E. Todt, successeur), s. d.

⁴ Charles Blanc a d'ailleurs été directeur des Beaux-Arts sous la révolution de 1848. Voir Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque*, op. cit., t. 1., p. 55.

⁵ Charles Blanc, « Introduction », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} janvier 1859.

⁶ E. Saglio, « De nos relations avec l'art allemand », *Gazette des Beaux-Arts* 2/ 1859, p. 102.

où les artistes affluent chaque année du monde entier¹. Les critiques d'art se mettent à visiter à travers l'Europe expositions, Salons et musées. L'art national gagnera à cette comparaison des productions des différents pays européens – selon un « cosmopolitisme du national », justement mis en évidence, pour la littérature, par l'essai d'Anne-Marie Thiesse sur *La Création des identités nationales*². Les plus grands spécialistes du national sont souvent les plus grands voyageurs³.

La peinture nationale est donc fille de l'internationalisation des arts. Dans ce processus de construction des identités artistiques nationales, l'idée selon laquelle l'art parle toutes les langues fait progressivement place à celle d'une peinture parlant exclusivement la langue de « son pays »- ou de son auteur ; une langue que l'étranger ne pourrait comprendre à moins de l'apprendre. Après 1870 en particulier, la conviction cosmopolite en art se fait moins impérieuse. Ainsi l'artiste et critique anglais Philip Gilbert Hamerton (1834-1894), spécialiste des relations artistiques franco-britanniques⁴, publie pour les lecteurs français de la revue *L'Art* en 1875, un article sur « la nationalité dans l'art » :

[...] certaines idées élémentaires peuvent être facilement communiquées par le dessin à des personnes de nationalité différente, ne parlant pas la même langue. Cela est si vrai que, si vous voulez voyager parmi les populations ne sachant aucune des deux ou trois langues que vous pouvez savoir, vous trouverez fort commode, et même à peu près indispensable, l'emploi de l'art du dessin⁵.

Mais l'art ne se réduit pas au dessin, poursuit-il : il n'est pas purement descriptif, et la peinture en particulier ne se goûte pas de la même manière partout. Hamerton, médiateur entre les champs français et anglais de l'art contemporain, se pense bien placé pour l'affirmer. Il cite à son appui Ernest Chesneau (1833-1890), critique d'art proche du mouvement réaliste, qui commentait l'Exposition universelle de 1867 à Paris : « Les arts d'une nation sont comme sa langue, c'est-à-dire la chose la plus difficile à surprendre, à apprendre véritablement pour ceux qui ne sont pas de la nation. » Aucune tentative de

¹ Voir par exemple Alfred de Busquet, « Les étrangers à l'exposition des Beaux-Arts », *La Patrie*, Paris, 1859, I, pp. 209-221.

² Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales*, *op. cit.*.

³ Pour une illustration passionnante de cette thèse, voir les recherches de Blaise Wilfert sur les traducteurs de littérature étrangère en France après 1885 : *Paris, la France et le reste... op. cit.*, 1^{er} partie.

⁴ Hamerton, arrivé à Londres en 1853 pour y étudier la peinture, tente de devenir paysagiste et part pour les lacs écossais. Les difficultés propres au métier l'ont probablement incité à compléter son image d'artiste-peintre par celle de l'homme de lettres et poète, publiant en 1855 *The Isles of Loch Awe and other Poems of my Youth* (Londres, 1855). En 1861 Hamerton s'installe en France et devient écrivain prolifique, professionnel de la comparaison artistique franco-britannique. Il fait ses débuts comme commentateur du Salon de Paris pour la presse londonienne, et publie ensuite régulièrement dans *The Fine Arts Quarterly Review*, *the Cornhill Magazine*, *The Macmillan's Magazine*, *The Fortnightly Review*, *The Saturday Review*... Le critique d'art se spécialise bientôt dans la renaissance française des arts graphiques, qu'il présente au public dans sa propre revue, *The Portfolio* (1869).

⁵ Philip Gilbert Hamerton, « De la nationalité dans l'art », *L'Art*, 1875, pp. 7-8, 27-29.

traduction n'y changera rien : le passage d'un tableau d'un pays à un autre est plus difficile que celui d'un livre. « Dans les traductions il faut avoir soin d'habiller la pensée de l'auteur à la mode du pays où elle va se présenter. Mais on ne traduit pas un tableau, la gravure même n'est pas comme une traduction littéraire puisqu'elle garde les formes et l'expression¹. »

L'argument de la théorie de l'art-langage universel s'est donc inversé : la matérialité du tableau, la couleur et le trait, compréhensibles par tous selon la théorie universaliste, deviennent justement l'obstacle à toute traduction ; et l'œuvre d'art ne se traduit pas même par des mots. « Question de nationalité dans l'art ²! » L'imbrication entre le champ politique et le champ artistique est telle, après 1860, qu'elle est perçue comme une question de « race », de nationalité, d'appartenance collective, et se traduit dans la pratique et la réception des couleurs, des formes et des sujets.

Taine et la théorie de l'art national

Bientôt la théorie des arts nationaux devient une science. On sait l'influence d'Hippolyte Taine (1828-1893) sur les ouvrages d'art de son époque. Taine applique à l'art (en particulier à la peinture) ses remarques de critique littéraire, développées dès l'introduction de son *Histoire de la littérature anglaise* de 1864. Succédant la même année à Eugène Viollet-Le-Duc (1814-1879) à l'École des Beaux-Arts, il y assure l'enseignement d'histoire de l'art et d'esthétique. Son cours, sur cinq années, propose une *Philosophie de l'art* systématique (1865) qui rend compte des œuvres comme des produits des civilisations qui les ont vu naître³. Trois facteurs sont essentiels : la race, le milieu et le moment. Taine s'efforce de démontrer, par une simple méthode d'observation comparatiste, l'historicité des œuvres d'art. Cette thèse lui permet d'établir le déterminisme de la production artistique :

Lorsque [...] vous remontez vers le nord, vous vous apercevez qu'en entrant dans une certaine zone on voit commencer [...] une espèce particulière de plantes : d'abord l'aloès et l'oranger, un peu plus tard l'olivier ou la vigne, ensuite le chêne et l'avoine, un peu plus loin le sapin, à la fin les mousses et les lichens. Chaque zone a sa culture et sa végétation propres [...] De même qu'il y a une température physique qui, par ses variations, détermine l'apparition de telle ou telle espèce de plantes ; de même il y a une

¹ Cité par Hamerton, *ibid.*, p. 27.

² Hamerton, *ibid.* p. 8.

³ Voir Hippolyte Taine, *De l'idéal dans l'art : leçons professées à l'École des beaux-arts*, Paris, G. Baillière, 1867 et *Philosophie de l'art*, 9^e éd., Paris, Hachette, 1901 (1867), 2 vol. Voir également les actes du cycle de conférences organisé du 18 mars au 8 avril 1999 sous la direction scientifique de Matthias Waschek, historien de l'art, service culturel du musée du Louvre : *Relire Taine*, Paris, musée du Louvre, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. "Principes et théories de l'histoire de l'art", 2001.

température morale qui, par ses variations, détermine l'apparition de telle ou telle espèce d'art. [...] Les productions de l'esprit humain, comme celles de la nature vivante, ne s'expliquent que par leur milieu¹.

La nomination de Taine à l'École des Beaux-Arts consacre en 1864 l'interprétation nationale de la genèse de toute culture, et en fait une doctrine officielle. Viollet-le-Duc avait classifié un par un les monuments de la nation ; Taine va beaucoup plus loin, en fournissant un paradigme général de définition des produits culturels nationaux. A l'École des Beaux-Arts, institution productrice des nouvelles générations d'artistes, il impose pour longtemps un schème quasi ethnique de perception des œuvres et de définition d'une collectivité artistique française. Certes, un large pan de la critique ne reprend pas de telles thématiques, tant parmi l'avant-garde – Baudelaire ou Thoré par exemple –, que dans les revues académiques où l'on sait critiquer Taine, à partir de prémisses soucieuses de conserver à l'art l'indépendance et l'élitisme de la création². Cependant Taine confère aux idées de son époque un niveau scientifique propre à faire de ses théories une certitude³. Ses qualités d'exposition, l'apparence scientifique de sa méthode et sa simplicité connaissent un succès considérable à la fin du XIX^e siècle. La force de persuasion de son système est telle, qu'elle atteint même des acteurs en rupture avec les modes de penser dominants. Le romancier naturaliste Émile Zola (1840-1902), convaincu que « le vent est à la science⁴ », adopte ainsi le même point de vue : « Comme toute chose, l'art est un produit humain, une sécrétion humaine, écrit-il en 1866 ; c'est notre corps qui sue la beauté de nos œuvres. Notre corps change selon les climats et selon les mœurs, et la sécrétion change donc également⁵. » La théorie de Taine influencera toute une génération d'artistes passés par son cours aux Beaux-Arts ou préparant le concours d'entrée⁶. Et plus loin, jusqu'à la génération des jeunes artistes des années 1910.

Quelle est la mission d'un artiste ?

Formulées dans le lieu de formation des élites de l'art français (et international), les théories de Taine ont pris en effet dès la fin des années 1860 la force d'une norme. Colorée de politique, cette norme se fait impérieuse, morale, transcendante. Que doit peindre un artiste, sinon l'art que lui souffle l'esprit patriotique ? Pour Thomas Couture (1815-1879),

¹ *Philosophie de l'art*, t. I, pp. 9-10.

² Cf. René Ménéard, « Les Théoriciens de l'art », in *L'Année philosophique*, 1^e année (1867), pp. 363-424.

³ Voir Pierre Vaisse, « La réaction contre le positivisme de Semper et de Taine », in Édouard Pommier (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art, XVIII^e-XIX^e siècles*, t. II, Paris 1997, pp. 387-413, notamment p. 391.

⁴ Émile Zola, « Les réalistes du Salon », *L'Événement*, 11 mai 1866; repris dans Zola, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'Art*, Paris, Garnier Flammarion, 1970, p. 73.

⁵ Émile Zola, « Le moment artistique », *L'Événement*, 4 mai 1866; *ibid.* p. 61.

⁶ Voir Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, C.T.H.S., 1998.

peintre d'histoire et de genre, gloire de la peinture académique depuis ses *Romains de la décadence* (1847), l'artiste doit « revenir aux belles traditions françaises ». Ses conseils aux artistes, en 1867, sont éloquents :

Quelle est la mission d'un artiste, doit-il considérer son art au point de vue de l'art même, ou doit-il, tout en respectant des règles que je considère comme éternelles faire plier son art aux goûts, aux usages de son pays ? Oui, l'artiste doit se soumettre aux goûts et aux usages de son pays, car sa mission est de plaire et de charmer¹.

Poussin, Lesueur, David, Gros, Prudhon, Girodet, Guérin, Géricault incarnent selon Couture les traditions françaises. Géricault, la grande peinture d'histoire de l'époque impériale, voilà « un art sublime, un splendide écho de la patrie, c'est le cœur, c'est l'âme de la France ²! » L'assimilation de l'art français à la peinture académique s'est donc imposée. C'est ce que décrivent à la même époque les romanciers Edmond et Jules de Goncourt (1822-1896 et 1830-1870) dans *Manette Salomon*. Anatole, jeune artiste des années 1840, avide de consécration, est habité d'un « tempérament non point classique, mais académique, comme la France³ ». Seule est honorable à ses yeux « la peinture continuant les sujets de concours, la peinture grecque et romaine de l'Institut⁴. » L'artiste qui veut s'insérer dans les arcanes du champ de l'art parisien sacrifie ainsi, qu'il en soit conscient ou non, aux règles définies par l'École des Beaux-Arts. Le message de Couture à la jeunesse artistique est clair :

L'art national est à naître ou du moins à continuer, car depuis Gros et Géricault il est interrompu [...] Reprenez aujourd'hui cette belle peinture interrompue, et soyez encore plus du sol, plus franchement français par la forme, et votre art égalera en grandeur, en majesté, les plus splendides pages vénitiennes. Vous deviendrez non les copistes, mais les égaux des Grecs⁵.

Les historiens d'art ont su mettre en évidence cette intrusion du raisonnement politique dans les considérations artistiques⁶. Dans les années 1860, le champ de l'art fonctionne selon les lois du champ du pouvoir, l'art devant emplir une fonction sociale et politique : celle, en premier lieu, d'unifier la collectivité sociale et nationale. Dès-lors, un art en rupture avec le système académique et le règles tacites du jury du Salon, le sera aussi vis-à-vis des règles de cette union nationale que définissent justement l'Institut, l'École des Beaux-Arts ou le jury du Salon. L'avant-gardisme artistique implique une transgression des règles du jeu patriotique.

¹ Thomas Couture, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, T. Couture, 1867, p. 313 et 311.

² *Ibid.* p. 326.

³ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, 1867 (G. Charpentier, 1889, p. 55).

⁴ *Ibid.* p. 56.

⁵ Thomas Couture, *Méthode et entretiens d'atelier*, *op. cit.* pp. 361-362.

⁶ Voir, pour la période qui nous concerne, outre Patricia Mainardi (*Art and Politics of the Second Empire*, *op. cit.*) par exemple Theda Shapiro, *Painters and Politics : The European Avant-garde and Society, 1900-1925*, Elsevier, New York/Oxford/Amsterdam, 1976 et Linda Nochlin, *Les Politiques de la Vision. Art, société et politique au XIX^e siècle*, trad. Oristelle Bonis, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1995.

B) La peinture de contrebande

Imaginez Goya passé au Mexique, devenu sauvage au milieu des pampas et barbouillant des toiles avec de la cochenille, vous aurez M. Manet, le réaliste de la dernière heure. Ses tableaux de l'Exposition ou du boulevard des Italiens sont des charivaris de palette. Jamais on n'a fait plus effroyablement grimacer les lignes et hurler les tons. Ses *toreros* feraient peur aux vaches espagnoles ; ses *Contrebandiers* n'auraient qu'à se montrer pour mettre en fuite les douaniers les plus intrépides¹.

Voici le « réaliste de la dernière heure » : héritier des réalistes des années 1850, il est le dernier prétendant dix ans plus tard à la place d'avant-garde. Son entourage proclame son originalité radicale, sa modernité. Édouard Manet (1832-1883), un des artistes scandaleux du Salon des Refusés de 1863, puise partout sans s'implanter nulle part. C'est un contrebandier, un transgresseur de frontières. A l'aune des critères de compréhension des arts de son époque, sa peinture n'est ni espagnole, ni mexicaine ; encore moins française. Son exposition chez Martinet en 1863, boulevard des Italiens, étonne le public et dérange Paul de Saint-Victor (1827-1881), figure respectée s'il en est parmi les critiques d'art parisiens. Mexicain, espagnol, voire italien (comme le boulevard) ; sauvage... le commentateur a choisi des adjectifs qui placent la différence de Manet sous le paradigme de l'étranger. Etranger par la langue et le comportement : barbouillage, charivari, grimaces, hurlements...

La peinture de Manet devient un mélange de langages et de gestes dont il faudrait décoder les expressions – ce que propose Saint-Victor, en qualifiant Manet d'apatride. Cet art met en cause la situation du critique d'art, décideur de ce qui vaut et ce qui ne vaut pas en art, de ce qui est et qui n'est pas du pays : il sort des frontières de l'habituel, ne suit plus les règles de la peinture admise. Dans un champ de l'art encore dépendant des modes de pensée politiques et des considérations de pouvoir, l'image des contrebandiers devient pour Saint-Victor le moyen de réprimer symboliquement une peinture qui met en cause sa propre situation. Manet est présenté comme un imposteur qui refuse de payer le tribut exigé pour entrer dans le champ de l'art : une justification éthique ou politique à ses choix esthétiques.

Les discours de la génération précédente du réalisme pourraient pourtant fournir à l'art de Manet les justifications voulues. Pourquoi ne pas prétendre parler dans son art une langue universelle, celle de l'humanité ? C'est bien la tâche qu'ont attribuée à la peinture nouvelle les critiques d'art Charles Baudelaire ou Théophile Thoré. Ceux-ci ont vu dans l'internationalisme favorisé par l'Exposition universelle de 1855 une étape de l'Histoire ;

¹ Paul de Saint-Victor, *La Presse*, 27 avril 1863. In Jacques Lethève, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 23.

comme une réponse aux espérances de la révolution de 1848. En 1862, dans un long essai pour la *Revue germanique*, Thoré proclamait encore que l'art peut devenir « une langue usuelle à la portée de tous¹ ». La veille du Salon des Refusés de 1863, il développe aussi l'idée selon laquelle « l'art peut contribuer au progrès » : il lui faut pour cela « abdiquer toutes les distinctions locales, tous les préjugés nationaux, toutes les antipathies de races et de pays² ». L'avenir est à une internationalisation des esprits qu'inaugurera celle des arts.

Mais le peintre Manet ne revendique même plus cette justification humaniste. De justification, sa peinture n'en a aucune, sinon d'être de la peinture. Il ne s'agit plus du réalisme proche du peuple, d'un Gustave Courbet (1819-1877), un réalisme qui pouvait trouver des justifications dans sa portée sociale et politique. Le sujet, dans l'art de Manet, s'est laissé submerger par le matériau de l'artiste – couleur, épaisseur, pâte, références à Goya –, contribuant à faire de sa peinture un appel à la peinture elle-même ; et, partant, une des premières manifestations d'autonomie du champ artistique³. Sa peinture exclut le fini, efface les frontières des traditions et des goûts. Le véritable sujet de l'œuvre d'art, et Saint-Victor l'a perçu en assimilant le sujet des *Contrebandiers* à Manet lui-même, est la manière proprement artistique d'appréhender le monde, c'est-à-dire l'artiste lui-même, sa manière et son style – un style qui revendique d'aller chercher ses références où il l'entend.

Questions alimentaires et principe de précaution.

Face au mélange des références, la critique réagit donc mal. Question de politique. Question aussi d'habitus – pas seulement de goût ou d'habitudes, mais surtout de dispositions constitutives, incorporées, à l'origine de réactions raisonnables mais non pas raisonnées⁴. Ainsi les réactions à la peinture réaliste dans les années 1860 parlent de goût au sens le plus littéral, gustatif, culinaire. Les considérations gastronomiques s'immiscent dans la critique d'art. La récurrence, dans la réception de l'art des premières avant-gardes du XIX^e siècle, de métaphores politiques, a souvent été mise en évidence pour en souligner les dimensions sociale et idéologique. Leurs implications ethniques, comportementales, n'étaient pas moins importantes – et d'autant plus que l'appartenance nationale pouvait sembler évidente à cette époque. La conception de la nationalité française se fonde alors sur

¹ *Revue germanique*, 1^{er} janvier 1862, t. 19, pp. 60-80. publié à nouveau en 1868, comme introduction à W. Bürger, *Salons de Théophile Thoré, 1844-1848*, Paris, 1868, p. XL.

² Théophile Thoré, « L'avenir de l'art », *Revue germanique*, 31 mai 1861, t. 15, pp. 248-160. Citation p. 249.

³ C'est l'interprétation de Pierre Bourdieu, dans *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.* p. 162-163, qui met ainsi en parallèle la peinture de Manet et l'écriture de Flaubert : le travail sur la forme importe plus qu'une allégeance, jugée aliénante, à des considérations politiques ou sociales.

⁴ Je reprends ici la définition de l'*habitus* par Pierre Bourdieu.

une interprétation selon laquelle un homme est français par le sang et la communion à une âme collective. Cette communion n'implique pas seulement une même disposition morale ou le partage d'une langue commune. Elle doit se traduire dans chaque détail, paroles, pensées, actions, jusqu'à la pratique professionnelle et au quotidien, jusqu'aux goûts et dégoûts alimentaires.

Au Salon de 1864 Manet expose *l'Episode d'un combat de taureaux*¹ [Figure 1, p. 51]. Le *Journal amusant* se tord de rire devant son torero allongé, et prononce son verdict : « Joujoux espagnols accommodés à la sauce noire de Ribera par Don Manet y Courbetos y Zurbaran de las Batignolas² » [Figure 2]. La peinture de Manet, rencontre incongrue des manières de Pedro de Ribera (1683-1742), Gustave Courbet et Francisco de Zurbarán (1598-1664), incarne pour le caricaturiste l'idéal-type du réalisme, du côté de la forme et non plus du sujet, une cuisine nouvelle impossible à assimiler. La caricature vient remplir sa fonction de répression symbolique en dévoilant directement ce qui choque dans sa peinture. Le bleu flamboyant des costumes des picadors contraste sur la noirceur du premier plan où le torero se meurt. Noirs, marrons, blancheur des chausses du torero, et le soleil aveuglant sur la foule, c'est trop ! Cette peinture relève d'une cuisine créole, mixture imbuvable, préparation exotique dégoûtante pour un gourmet français. Certes, le mariage de l'empereur avec une Espagnole a mis l'Espagne à la mode. Mais lorsqu'il s'agit de nourriture, les habitudes locales et nationales l'emportent. Les habitudes alimentaires ne sont-elles pas décisives dans la définition d'une communauté par elle-même ? Question d'« estomac délicat », explique Zola aux lecteurs de *l'Événement* à propos du Salon de 1866, poursuivant la métaphore alimentaire : « On a craint les indigestions et on a dit aux gardiens de la santé publique : “Voici les éléments d'un mets excellent ; ménagez le poivre, car le poivre échauffe ; mettez de l'eau dans le vin, car la France est une grande nation qui ne peut perdre la tête”³. »

¹ Manet déchira sa toile dont il subsiste aujourd'hui deux morceaux : *Combat de taureaux* (1864, Collection Frick) et *Le Torero mort* (1864, Washington, National Gallery of Art).

² Bertall, *Le Journal Amusant*, 21 mai 1864.

³ Émile Zola, « Le Jury – I », *L'Événement*, 27 avril 1866, repris dans *Mon Salon, op. cit.*, p. 49.



Figure 1 : Édouard Manet (1832-1883),
 - *Combat de taureaux*, 1864, huile sur toile,
 47,9 x 108,9 cm, Coll. Frick, New York.
 - et *Le Torero mort*, 1864, huile sur toile, 75 x 154 cm,
 Washington, National Gallery of Art

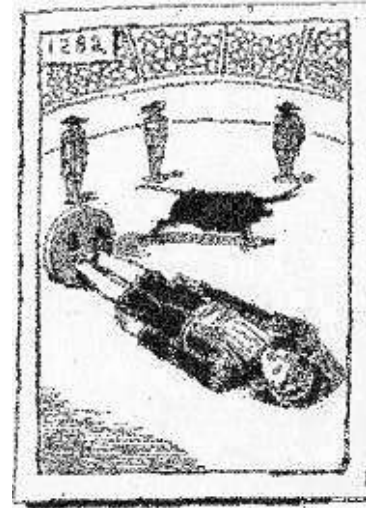


Figure 2 : Bertall, *Le Journal Amusant*,
21 mai 1864

« Joujoux espagnols accommodés à la sauce
 noire de Ribera par Don Manet y
 Courbetos
 y Zurbaran de las Batignolas »

Dis-moi ce que tu manges, je te dirai qui tu es. Choisir la révolution artistique, c'est se mettre réellement en marge des modes de vie dominants, des habitus qui les traduisent, et la répression symbolique de cette marginalité a besoin pour se justifier de faire référence aux activités quotidiennes qui contribuent à définir un groupe d'appartenance. A ce point la question identitaire vient même frôler celle de la distinction des genres. D'où vient-elle, cette peinture ? En 1867, devant *Lola de Valence de Manet*, le Journal amusant ne sait toujours pas et les appartenances nationales, régionales, ethniques, sexuelle, s'embrouillent : « Lola de Valence [Figure 3], ou l'Auvergnate espagnole. Ni homme, ni femme ; mais qu'est-ce que ce peut être¹? »

¹ Lola de Valence, caricature du *Journal amusant*, 29 juin 1867.



ES491
LOLA DE VALENCE,
 ou l'*Auvergnate espagnole*.
 Ni homme, ni femme ; mais qu'est-ce
 que ce peut être?... je me le demande.

Randon, *Le Journal amusant*, 29 juin 1867



Édouard Manet (1832-1883), *Lola de Valence*, 1862,
 huile sur toile, 123 x 92 cm, Paris, musée d'Orsay

Figure 3 : Lola de Valence, ou l'Auvergnate espagnole

Importateurs de denrées dangereuses venues de l'étranger, les réalistes avaient ainsi tenté d'entrer en fraude sur le territoire de la peinture nationale. Mais la critique veillait : Manet, ni ses amis, ne passeraient pas. Paul de Saint-Victor, le critique des plus redoutés de la revue *l'Artiste*, joua en 1863 les « douaniers intrépides » du territoire de l'art français¹. Par principe de précaution. Les critiques d'art conservateurs se faisaient les gardiens de l'intégrité de la peinture nationale – et des règles du champ de l'art français. Zola, le camarade trop italien des réalistes en contrebande, l'avait bien compris :

Vous savez qu'en France nous sommes pleins de prudence ; nous ne hasardons point un pas sans un passeport dûment signé et contresigné, et, lorsque nous permettons à un homme de faire la culbute en public, il faut auparavant qu'il ait été examiné tout au long par des hommes autorisés. Donc, comme les libres manifestations de l'art pourraient occasionner des malheurs imprévus et irréparables, on place à la porte du sanctuaire un corps de garde, une sorte d'octroi de l'idéal, chargé de sonder les paquets et d'expulser toute marchandise frauduleuse qui tenterait de s'introduire dans le temple².

¹ Paul de Saint-Victor, *La Presse*, 27 avril 1863.

² Émile Zola, « Le Jury – I - », *L'Événement*, le 27 avril 1866 (*Mon Salon, op. cit.*, p. 49).

L'historiographie consacrée à Manet s'est interrogée, dès sa mort et la grande rétrospective consacrée à son œuvre à l'École des Beaux-Arts en 1884, sur les raisons pour lesquelles le peintre avait pu réaliser une peinture difficile à comprendre. Manet, lit-on souvent, souhaitait pourtant être accepté ; il ne rêvait que décorations, médaille au Salon, félicitations du jury. Son apparence était des plus civilisées, bourgeoise, répète Zola dans la préface au catalogue de l'exposition de 1884 : « un Parisien adorant le monde, d'une élégance fine et spirituelle, qui riait beaucoup lorsque les chroniqueurs le représentaient en rapin débraillé¹ ». Manet, encore hésitant dans sa révolte, se serait mis paradoxalement à faire de l'art espagnol pour mieux se faire comprendre. Après le refus de son *Buveur d'Absinthe* (1859) au Salon [Figure 4], il décida d'adopter la palette de Velásquez (1599-1660) et présenta ses figures sur des fonds unifiés. « On ne comprend pas », aurait-il déclaré à son ami Antonin Proust (1832-1905) rapportant ces paroles en 1901. « On comprendra peut-être mieux si je fais un type espagnol². »



**Figure 4 : Édouard Manet (1832-1883),
Le Buveur d'Absinthe, 1859,
huile sur toile, 181 x 106 cm,
Musée Carslberg-Glyptotek**



**Figure 5 : Édouard Manet (1843-1883),
Le Chanteur espagnol ou le Guitarrero, 1860,
huile sur toile, 147,3 x 114,3 cm,
New York, the Metropolitan Museum of Art**

¹ Émile Zola, Préface au *Catalogue de l'Exposition des oeuvres d'Édouard Manet*, Paris, École des Beaux-Arts, 1884. Repris dans *Mon Salon*, op. cit., pp. 359 et suivantes.

² Antonin Proust, 1901, d'après le cat. exp. *Manet 1832-1883*, cat. exp., Grand Palais, Paris, Réunion des Musées Nationaux (RMN), 1983, p. 63.

En faisant un « type » national bien identifiable, Manet ne pouvait-il pas au moins être classifiable, donc acceptable, dans la catégorie des peintres étrangers ? Il présenta donc au Salon de 1861 son *Guitarrero* [Figure 5] : « J'ai fait un type de Paris étudié à Paris ; en mettant dans l'exécution la naïveté du métier que j'ai retrouvée dans le tableau de Velásquez¹. »

La stratégie fonctionna : le tableau fut accepté et reçut une mention honorable à la fin du Salon. En peignant étranger, Manet avait obtenu son premier succès. Son sujet avait touché le public qui s'intéressait de plus en plus à l'art espagnol depuis 1840. Manet sut plaire en faisant de l'exotique et pittoresque. Mais les ennemis du réalisme ne se méprirent pas. Critique à la conservatrice *Gazette des Beaux-Arts*, Hector de Callias, écrivit ainsi : « par le choix du sujet, autant que par la façon dont il est rendu, l'Espagnol jouant de la guitare rappelle les errements de l'école de Séville. Mais quel fléau dans la société qu'un peintre réaliste² ! » En proposant au public de percevoir dans son tableau une appartenance nationale, Manet conjurait le risque d'un rejet motivé par l'impossibilité de le classer autrement que comme protestataire. Mais ses ennemis l'avaient déjà taxé de peintre étranger.

Réalisme et importation

Un refus si net contribua largement, semble-t-il, à radicaliser la tendance des artistes dits « réalistes » à s'inspirer des arts étrangers. En effet, après 1863, c'est tout à fait consciemment que les peintres de l'avant-garde parisienne des années 1860 ne « peignaient pas français ». Et Manet le premier. Manet savait d'autant plus ce qu'il faisait, qu'il avait passé six années jusqu'en 1856 dans l'atelier de Thomas Couture, le théoricien du devoir national de l'artiste. Pour accéder à l'existence dans le monde de l'art il fallait alors ou bien faire de la peinture académique si possible patriotique (et l'État achètera), ou bien plaire au public en lui donnant des « mets » qu'il apprécierait (et le public achètera). Les avant-gardes choisirent une troisième voie, plus rapide même si elle restait plus risquée et de moindre rapport : celle de la révolution, soit une peinture ni patriotique ni digeste pour les goûts dominants. D'après le journaliste Desnoyer commentant en 1863 le Salon des Refusés, la fascination pour l'étranger aurait été fondatrice du groupement réaliste. C'est justement le *Chanteur espagnol* qui aurait focalisé l'attention de jeunes artistes vers Manet :

¹ Antonin Proust, *ibidem*.

² Hector de Callias, cité dans le cat. exp. *Manet, op. cit.* p. 63.

MM. Legros, Fantin, Karolus Durand [*sic*] et d'autres, se regardèrent avec étonnement, interrogeant leurs souvenirs et se demandant, comme dans les féeries à trappes, d'où pouvait sortir M. Manet ? Le musicien espagnol était peint d'une certaine façon, *étrange*, nouvelle, dont les jeunes peintres étonnés croyaient avoir seuls le secret, peinture qui tient le milieu entre celle dite réaliste et celle dite romantique. [...] M. Legros, qui avait fait lui-même quelques tentatives audacieuses contre les espagnols, mais qui n'avait pas dépassé le Tage, considérait le musicien comme une conquête des Espagnes, au moins jusqu'au Guadalquivir. Il fut décrété séance tenante, par le dit groupe de jeunes peintres, qu'on se porterait en masse chez M. Manet¹.

La rencontre de ces jeunes, Alphonse Legros (1837-1911), Henri Fantin-Latour (1836-1904) et Carolus-Duran (1837-1917) avec la peinture « étrangère » de Manet aurait été décisive dans cette « manifestation éclatante de la nouvelle école² » : Manet devint alors la figure centrale de l'avant-garde et donna au groupe l'identité qui lui manquait ; une identité que soudait non seulement une opposition commune à l'académisme, mais aussi une même communion à un art exotique et la rupture décisive avec la définition nationale des lois du champ artistique. Leurs références, les réalistes entendaient aller les chercher où ils le voulaient, revendiquant le droit de définir eux-mêmes les principes de leur légitimité. Leur peinture coulait d'un creuset d'où ces voyageurs, cosmopolites curieux d'exotisme, avaient apporté les images et les coups de pinceaux croisés dans leurs divers périples.

Les réalistes assumaient donc leur cosmopolitisme, jusqu'à en faire la théorie. A la suite de Manet, Carolus Duran se fit l'héritier de Velásquez auquel il emprunta systématiquement après son voyage en Espagne en 1868³. Les novateurs de l'art contemporain se savaient importateurs, et décidèrent de le rester. Henri Fantin-Latour le traduisit aussi dans sa peinture. Au Salon de 1865 il exposa le *Toast*, manifeste du mouvement d'avant-garde dont il est un des adeptes les plus fervents. Une femme nue, allégorie de la Vérité, est entourée d'artistes portant un toast en son honneur. Dans ce tableau aujourd'hui connu comme *Hommage à la Vérité*⁴, le peintre avait fait figurer les acteurs principaux du réalisme parisien. Manet « tout à fait naturalisé espagnol⁵ » posait près du peintre anglo-américain James Mc Neill Whistler (1834-1903), de Félix Bracquemond (1833-1914), grand ami de Whistler et fondateur de l'internationale Société des Aquafortistes, et du peintre allemand Otto Scholderer (1834-1902), introducteur de Courbet

¹ Desnoyers, *Salon des Refusés, 1863, la Peinture en 1863*, Paris, 1863, p. 40-41, cité in *Manet, op. cit.* p. 67.

² *Ibidem*.

³ Voir le cat. exp. *Carolus-Duran, 1837-1917*, Lille, Palais des beaux-arts, 9 mars-9 juin 2003, Toulouse, Musée des Augustins, 27 juin-29 septembre 2003, Paris, RMN, 2003.

⁴ Insatisfait, Fantin-Latour détruisit cette oeuvre à son retour du Salon. D'après *Fantin-Latour – Coin de table : Verlaine, Rimbaud et les vilains bonshommes*, Dossiers du Musée d'Orsay, 18, cat. établi par Luce Abélès, Section littéraire du Musée d'Orsay, Paris, Réunion des Musées nationaux (RMN), 1987.

⁵ Jules Claretie, « Salon de 1872. M. Édouard Manet », *Le Soir*, 29 mai 1872.

en Allemagne. Ces artistes avaient accepté de fixer pour la postérité leur identité collective d'importateurs. Avec eux le sculpteur, peintre, poète et compositeur Zacharie Astruc (1835-1907) : « Plus espagnol que le Cid Campeador, si l'Espagne n'eût, en France, que des amis de cette trempe », écrivit à son sujet le fils du peintre Pierre Prins¹. Vers 1860, Astruc était arrivé de Toulouse chez Manet, avec des « bois rares et cloisonnés précieusement, des types "tra los montes" curieux² ». C'est lui qui conseilla à Manet d'entreprendre un voyage en Espagne, lui composant même son itinéraire. Autre convive du *Toast*, le critique Edmond Duranty, défenseur du réalisme, posait aux côtés du sculpteur Charles Cordier (1827-1905) et du peintre Antoine Vollon (1833-1900). Ce petit groupe fréquentait, avec les peintres James Tissot (1836-1902), Edgar Degas, mais aussi les hommes de lettres Baudelaire, les frères Goncourt et Alphonse Daudet (1840-1897), la boutique de M. et Mme Desoye, la « Porte chinoise », rue de Rivoli. On y trouvait bibelots et meubles orientaux. Dans le *Toast* Whistler posa d'ailleurs en kimono³.

En 1866, Whistler reprit l'idée de Fantin-Latour : représenter leur groupe en faisant des cultures étrangères leur point de ralliement. Une lettre à son ami Fantin désigne explicitement le cosmopolitisme artistique comme une attitude outrageante vis-à-vis de l'académisme :

J'ai pour le salon [*sic*] une réunion de nous autres à mon tour – j'en ai fait une esquisse qui est bigrement bien - ca [*sic*] represente [*sic*] l'interieur [*sic*] de mon atelier - porcelaine et tout. Il y a toi et Moore, la fille blanche assise sur un canapé, et la Japonaise qui se promene [*sic*] ! enfin un apothéose de tout ce qui peut scandaliser les Academiciens [*sic*], les couleurs choisies sont charmantes - Moi en gris clair - la robe blanche de Jo - la robe couleur de chair de la Japonaise (vu de dos) toi et Moore en noir - le fond de l'atelier gris – C'est en hauteur, et aura à peu pres [*sic*] dix pieds de haute, sur six ou sept de large⁴.

La toile finale, *Whistler in his Studio* [Figure 6], n'est pas aussi grande que le peintre l'annonçait – un peu plus de soixante centimètres de hauteur, une quarantaine en largeur – et ni Fantin-Latour ni le jeune artiste Albert Joseph Moore (1841-1893) ni n'y figurent. Mais le tableau résume la conception que Whistler se faisait de son originalité et reflète la position qu'il occupait dans le champ artistique. L'artiste s'y est représenté debout, tourné

¹ *Pierre Prins et l'époque impressionniste*, sa vie, son oeuvre, 1838-1913, par son fils [et son petit-fils], Paris, Floury, 1949, p. 99.

² *Ibid.* pp. 100-101.

³ Voir 1905 Léonce Bénédite, « Histoire d'un tableau : *Le toast*, par Fantin-Latour », *Revue de l'art ancien et moderne* 17 (1905), pp. 21–31, 121–36. Et la lettre de Whistler à Fantin-Latour, février-mars 1865, *The Correspondence of James McNeill Whistler, 1855-1903*, edited by Margaret F. MacDonald, Patricia de Montfort and Nigel Thorp; including *The Correspondence of Anna McNeill Whistler, 1855–1880*, edited by Georgia Toutziari. On-line Centenary edition, Center for Whistler Studies, University of Glasgow, 2003 [<http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence>], n° 08040.

⁴ James Whistler, lettre à Henri Fantin-Latour, s. d. (1866), *ibid.* n° 11477. Je laisse les fautes d'orthographe de la lettre originale.

de trois-quarts, en train de peindre un modèle japonais en kimono orangé, vu de dos et tenant un éventail. La Japonaise s'entretient avec une autre femme vêtue de blanc, qui se repose en arrière-plan sur un canapé. La présence de Joanna, la maîtresse de Whistler, rappelle de manière évidente, pour un spectateur au courant des débats artistiques de l'époque, la *Fille en blanc* : ce tableau connu aujourd'hui sous le nom de *Symphonie en Blanc N° 1*, fit sensation au Salon des Refusés trois ans plus tôt. Whistler, une fois de plus, défiait les « Académiciens » : pourraient-ils accepter sans se renier une œuvre qui citait de manière tonitruante une toile qu'ils avaient refusée trois ans plus tôt ?



**Figure 6 : James Mc Neill Whistler (1834-1903),
Whistler in his Studio, 1865,
huile sur toile, 62,9 x 46,4 cm,
The Art Institute of Chicago**



**Figure 7 : Diego Velázquez (1599-1660),
Les Ménines, 1656,
huile sur toile, 1050 x 950 cm,
Madrid, musée du Prado**

Le jeu sur le retour des couleurs chair et ocre, des visages des personnages au kimono de la Japonaise, passant par les reflets des céramiques chinoises posées sur l'étagère du fond, ou les teintes posées sur la palette de Whistler, étaient pour Whistler l'apport le plus important de l'art japonais dont il entendait s'inspirer. Mais ce portrait de l'artiste par lui-même empruntait aussi à Velásquez¹. *Whistler in his Studio* paraphrase en effet *Les Ménines*, en lui empruntant plusieurs éléments de composition : la posture du peintre à sa palette, le motif des deux femmes en train d'attendre, l'inclusion du miroir et les tonalités

¹ Depuis plusieurs années le peintre s'est enthousiasmé pour l'artiste espagnol. En 1862 il projetait un voyage à Madrid, pour aller voir les Vélasquez du Prado. « S'il y a des photographies à avoir, j'en rapporterai », écrit-il à Fantin-Latour (James Mc Neill Whistler, Lettre à Fantin-Latour, 14/21 octobre 1862, *The Correspondence of James McNeill Whistler*, op. cit, n° 08028). Si Whistler ne s'est finalement pas rendu en Espagne, il possède cependant une photographie de la partie centrale des *Ménines*, le tableau le plus fameux de Velasquez, et a pu d'ailleurs voir une copie de cette même partie de la toile à *la Royal Academy*, par le peintre John ('Spanish') Phillip (1817-1867).

ocres du costume du personnage central. Whistler cependant, subvertissait sa citation. Velásquez avait figuré le roi Philippe IV et la reine d'Espagne dans le reflet du miroir. Ces éminents symboles nationaux disparaissent totalement chez Whistler, dont la nouvelle infante est par ailleurs une Japonaise. La référence nationale, révérence politique obligée, faisait place à un hommage esthétique et libre aux cultures étrangères.

La « peinture wagnérienne »

L'engouement pour la musique de Wagner enfin vint unifier les avant-gardes dans leur travail de définition et de redéfinition des enjeux du monde artistique de l'époque. Wagner était le génie qui manquait, par sa prétention au religieux et à la totalité. Bien au-delà de la musique et même du théâtre, il donnait des réponses ambitieuses à la recherche d'une alternative aux logiques commerciales, tant dans le domaine littéraire, musical, que dans celui de la peinture. Depuis 1850, Wagner était pleinement intégré dans les polémiques du monde littéraire : George Sand, Nerval, Théophile Gautier avaient compté parmi ses premiers soutiens actifs, et Wagner fut aussitôt replacé, par eux et par ses adversaires, dans les polémiques esthétiques qui traversaient les cénacles picturaux et littéraires parisiens, en assumant sans le vouloir le rôle d'un Courbet de la musique¹. En 1861, lors du scandale de *Tannhäuser*, deux des figures les plus importantes de l'avant-garde littéraire parisienne, Baudelaire et le réaliste Champfleury, soutinrent Wagner contre la critique majoritaire et les milieux élégants d'une bonne partie de la capitale. Le dandy Baudelaire avait trouvé dans le compositeur un équivalent idéal de ses propres humiliations : il s'en fit donc l'introducteur zélé et le défenseur acharné.

Parmi les peintres, l'enthousiasme était le même. Frédéric Bazille (1841-1870), Fantin-Latour et Renoir se rendaient souvent dans les années 1860 aux concerts du juge Lascout. On jouait du Wagner chez Bazille, lui-même excellent pianiste ; y venaient Monet, Renoir, Sisley, Cézanne, et parfois Zola². On en jouait aussi chez Édouard Manet. L'engouement pour Wagner se traduisit dans la peinture de certains de ces peintres. Cézanne se mesurait au compositeur à l'été 1866 : « En un matin il a à demi bâti un tableau superbe, [...] Cela s'appelle *l'Ouverture de Tannhäuser*. C'est aussi bien de l'avenir que la musique de Wagner », écrivit Fortuné Marion (1846-1900), ami de jeunesse de Cézanne et Zola, à leur

¹ Voir Gerald D. Turbow, "Art and politics : Wagnerism in France" dans William Weber et David C. Large (dir.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Cornell University Press, New York, 1984, et les analyses de Blaise Wilfert, *Paris, la France et le reste... op. cit., passim*.

² Voir François Daulte, « Bazille, son œuvre s'achève en 1870 », *Connaissance des Arts*, décembre 1970, pp. 86-91 (p. 90) et *Frédéric Bazille et ses amis impressionnistes*, cat. exp. Montpellier, Musée Fabre, Brooklyn Museum of Art, 1992-1993 ; Paris, RMN, 1992, pp. 63 et 162.

camarade allemand Heinrich Morstatt (1844- ?)¹. Fantin-Latour tenta de transposer la musique de Wagner sur ses toiles. Au Salon de 1864 par exemple, il exposait une *Scène de Tannhäuser* – autre manière, avec ses portraits de groupe, de proclamer son choix avant-gardiste. Par la suite l'art wagnérien devint chez lui une spécialité². La référence à Wagner contenait une dimension subversive susceptible de secouer la domination des sujets académiques.

La célébrité de Wagner, surtout, apportait aux jeunes peintres une légitimité extérieure, acquise en dehors du champ artistique français (et du champ artistique tout court). Elle reliait, en particulier, les avant-gardes artistiques aux avant-gardes littéraires et musicales, détruisant toute tentative d'isoler le groupe réaliste dans sa rupture esthétique. Même après 1870, alors que les prises de positions tonitruantes de Wagner contre la France (dans le pamphlet *Une capitulation*) eurent fait du wagnérisme une trahison à l'honneur national, la fidélité des wagnériens français ne s'amointrit pas. Fantin-Latour par exemple communiait encore avec l'art wagnérien. Renoir, en 1879, réalisa pour la villa du docteur Blanche, à Dieppe, des dessus de porte représentant des scènes de *Tannhäuser*. En 1882 le peintre se rendit à Palerme où il rencontra le maître, lequel accepta de poser pour lui. En 1885 la « peinture wagnérienne » trouva son théoricien. Theodor de Wyzewa (1862-1917), jeune écrivain nouveau dans le champ littéraire, co-fondateur avec Édouard Dujardin de la *Revue Wagnérienne*, y publiait un article où il classait dans la « peinture wagnérienne³ » Degas, Monet, Cézanne, Gustave Moreau (1826-1898), Odilon Redon, Albert Bartholomé, Fantin Latour, Whistler et Puvis de Chavannes.

La référence multiculturelle entraine donc en jeu dans la mise en scène de l'originalité avant-gardiste. L'appel à une légitimité culturelle extérieure se traduit très tôt dans les discours mêmes de l'avant-garde – et le « nul n'est prophète en son pays » d'Arsène Houssaye, en 1870, avait donc quelques antécédents⁴. L'artiste vrai, rejeté de tous, rejoignit l'étranger dès les années 1860 dans la construction de la figure de l'avant-gardiste. En 1866 le suicide d'un peintre allemand refusé au Salon contribua à entretenir la relation entre refus du Salon et refus de l'étranger. Zola lui consacra un article dans l'*Événement* : « Le bruit

¹ Alfred Barr, « Cézanne d'après les lettres de Marion à Morstatt », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVII (janvier 1937), pp. 37-58, citation p. 54 (Lettre n° 7, datée du 28 août 1866).

² Fantin-Latour s'attachait ainsi à représenter plusieurs moments d'opéras de Wagner : *Lohengrin*, *l'Ascension du Graal au milieu des anges* ; *Le Vaisseau fantôme*, *L'ascension finale des deux amants* ; ou *Tristan*, *l'Appel dans la nuit* ; etc...

³ Theodor de Wyzewa, « Peinture wagnérienne. Le Salon de 1885 », *Revue wagnérienne*, 8 juin 1885, pp. 154-156, texte intégral repris dans Jean-Paul Bouillon (dir.), *La Promenade du Critique influent : Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990.

⁴ Cf. *supra*, introduction.

courait qu'un artiste venait de se tuer, à la suite du refus de ses toiles par le jury. J'ai voulu voir l'atelier où le malheureux s'était suicidé ; [...] L'artiste était de race allemande, et ses tableaux se sentent de son origine¹. » Manet reprit ce thème vers 1880 dans *Le Suicidé*², à une époque où un tel tableau pouvait rappeler aux nouveaux jeunes, les impressionnistes, sa position de chef de file d'une avant-garde en train de s'éloigner de lui.

Louis-Edmond Duranty, théoricien du réalisme et représenté dans le *Toast*³, fit également de la référence de l'art réaliste aux esthétiques étrangères, un élément principal de sa rupture avec le public. Dans une nouvelle publiée après sa mort, *Le Peintre Louis Martin* (1881), il met en scène un jeune peintre adepte de Manet, et dont le tableau exposé au Salon des Refusés en 1863 attire les moqueries. « Paravent par le peintre chinois Ping-Pas-Bien », « système pour éborgner les aveugles », tableau « excellent pour la pêche aux grenouilles ! », sont les reproches assésés à l'œuvre de Louis Martin. Ils résument pour Duranty les raisons de l'impossible assimilation de l'art moderne. Les deux derniers reproches sont connus, ils ont été étudiés par l'histoire de l'art : la peinture des héritiers du réalisme relevait pour le public d'une myopie symptomatique ou d'un infantilisme naïf, maladresse d'incompétence⁴. Mais la première accusation semble avoir moins frappé l'histoire de l'art ; alors qu'elle importait davantage aux yeux de Duranty : le public s'esclaffait parce qu'il ne comprenait pas la langue du tableau avant-gardiste. Les avant-gardes surent mettre en évidence leur différence en ajoutant, à leurs pratiques sociales, culturelles et artistiques déjà déviantes, la référence aux cultures étrangères. L'association fut plus forte encore, et élevée au rang de paradigme, lorsqu'en 1885, réunissant ses différents articles dans un volume intitulé *Critique d'avant-garde*, le journaliste Théodore Duret (1838-1927) y fit figurer côte à côte Manet, Monet, Renoir, Whistler et Richard Wagner.

Babel des arts : une génétique internationale ?

L'appel aux cultures étrangères n'était pas uniquement le résultat de la logique avant-gardiste. Il fut très probablement facilité par un profil sociologique commun à la plupart des membres du groupe avant-gardiste des années 1860 : un cosmopolitisme de grands

¹ Émile Zola, « Un suicide », *L'Événement*, 19 avril 1866 (*Mon Salon, op. cit.*, pp. 41-42). D'après Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son époque*, dictionnaire international, Paris, Denoël, 1978-1982, réédition Paris, Robert Laffont, 1987, t. I, p. 413, le peintre en question nommé Höltzapfel se serait suicidé en 1865.

² Cette toile est reproduite sur le site de la fondation Buehrle à Zurich (<http://www.buehrle.ch>).

³ Duranty a fait paraître la revue *Le Réalisme* (1856-1857) où il transpose dans le domaine artistique les théories littéraires de Champfleury et soutient le groupe des admirateurs de Courbet.

⁴ Voir par exemple les analyses produites, à la suite de bien d'autres, par Pierre Daix dans *Pour une histoire culturelle. De David à Cézanne*, Paris, Odile Jacob, 1998.

voyageurs, d'origines nationales le plus souvent multiples voire floues, et que la critique sut mettre en évidence très tôt. En 1865, lors de l'exposition du *Toast* de Fantin-Latour au Salon, le critique Paul Mantz, bien peu fêru d'art réaliste, écrit pour la *Gazette des Beaux-Arts* :

Monsieur Fantin ayant eu la pensée de réunir les derniers amis de la nature a eu toutes les peines du monde à se procurer quelques réalistes, et, comme son tableau ne pouvait rester vide, il a été obligé de donner place, parmi les adorateurs de la déesse sans voile, à M. Whistler, qui vit en communion si étroite avec la fantaisie, à M. Manet, qui est le prince des chimériques. On en conviendra, du moment où l'auteur de l'*Olympia* peut passer pour un réaliste, [...] la confusion de Babel recommence¹...

Babel : confusion des peuples, mélange des origines. Bon nombre des membres de la nébuleuse réaliste, en effet, avaient pris racines dans de multiples pays. Manet, certes, appartenait à une vieille famille bourgeoise. Son père, magistrat, était chef de cabinet du Garde des Sceaux, et sa mère, la filleule de Bernadotte, maréchal de Napoléon et roi de Suède (1764-1844). Ses biographes, en premier lieu Zola, ont toujours insisté sur son attitude très française, de bonne naissance². Mais peut-être s'y sentirent-ils d'autant plus obligés que le peintre sortait justement de ces limites. Dès son adolescence en effet, Manet échappa aux désirs sociaux de sa famille pour lui en quittant son pays à plusieurs reprises. Son père s'opposant radicalement à la vocation artistique de son fils, Édouard s'embarqua comme mousse sur un navire marchand ; il chercha dans la marine la liberté à laquelle il aspirait. Echouant au concours de Navale, le jeune homme revint du Brésil sans avoir fléchi. Bientôt il entre à l'atelier de Thomas Couture. Au sortir de l'atelier, il continue son éducation par des voyages, en Hollande, à Munich, à Dresde, en Italie. Même avant de s'être rendu en Espagne, il s'inspire des toiles de Goya ou Velásquez.

Plus cosmopolite, on connaît la figure internationale de Whistler. Né dans le Massachusetts, il suit son père ingénieur en Russie en 1843 pour la construction du Moscou-Saint-Pétersbourg. Là il apprend le français, découvre la peinture. Sa famille le laisse en 1847 en Angleterre car il supporte mal le climat russe. Au contact du mari de sa sœur, le graveur Seymour Haden (1818-1910), il se passionne pour la peinture. Après un début de carrière militaire en Amérique il décide d'aller étudier l'art à Paris en 1855. L'année suivante il s'inscrit dans l'atelier de Gleyre, copie au Louvre et au Luxembourg où il rencontre Bracquemond. Whistler déménage sans arrêt, dîne dans des restaurants élégants,

¹ Paul Mantz, « Salon de 1865 », *Gazette des Beaux-Arts*, t.19 (1865), pp. 6-7. Peu après Fantin détruisit le tableau, ne gardant que le fragment représentant Whistler, Vollon et lui-même (Freer Gallery, Washington).

² Voir en particulier Gabriel Séailles, « Édouard Manet », *Revue de Paris*, v. 1, année 17, t.1, livraison du 15 janvier 1910, p. 583 : « Les caricatures avaient donné de Manet une image illusoire et populaire : Manet ne pouvait être qu'un rapin chevelu et goguenard, un peintre de carnaval. Au vrai, c'était un homme très correct, d'esprit cultivé, de manières élégantes. Il appartenait à une famille de vieille bourgeoisie. »

côtoie une bohème de dandys et continue à voyager : sur le Rhin en 1858, à Londres. En 1859 il devient ami de Fantin-Latour et s'intègre grâce à lui dans le groupe des jeunes artistes français admirateurs de Courbet qui se réunissent au café Molière. L'amitié de Whistler avec Fantin-Latour fut probablement favorisée par leurs caractéristiques sociales similaires. Fantin-Latour, né dans un milieu très aisé, se concevait lui aussi comme un peintre cosmopolite. Sa mère était russe, son père de lointaine ascendance italienne ; il avait pour beau-frère le général russe Jankowski. Il aurait souvent déclaré : « Un sang trop mêlé coule dans mes veines pour que les questions d'école et de nationalité puissent m'agiter¹ ». Comme si une génétique mélangée internationalisait la créativité...

Ces origines nationales multiples ne furent certainement pas sans influence dans l'adoption d'une posture avant-gardiste. Elles entraînent pour beaucoup, pour les artistes du groupe des Batignolles, dans le sentiment d'être différents. Cette similitude des origines a très certainement favorisé la rencontre entre ces personnalités socialement en marge, et nourri leur volonté commune de se différencier dans le champ de l'art par une attitude révolutionnaire. Car ceux qui se retrouvaient régulièrement après 1866 autour de Manet au Café Guerbois, 11 Grand Rue des Batignolles, n'y avaient pas pris leurs quartiers par hasard. Ouvriers, étrangers, brigands ou artistes se retrouvaient dans cette zone populaire et ouvrière aux mille contrastes où le bourgeois perdait ses repères². Batignolles était alors le pays des marginaux et des étrangers, une démocratie populaire de l'art.

Camille Pissarro, né en 1830, n'avait pas non plus la nationalité française. Né à Saint-Thomas, aux Antilles néerlandaises, il fit ses études en France de 1841 à 1847. A vingt-deux ans il se lia avec le peintre danois son compatriote Fritz Melbye (1828-1896) qu'il accompagna au Venezuela. Pissarro se fixe définitivement en France en 1855 – comme beaucoup d'artistes de sa génération, il a décidé de se former à Paris. Il prend des cours à l'École des Beaux-Arts ainsi que dans l'académie privée Suisse. Pissarro a entretenu son réseau danois : il travaille dans l'atelier d'Anton Melbye (1818-1875), le frère de son ami Fritz ; et sur les conseils de Jean-Baptiste Corot (1796-1875) il peint en plein air avec le Danois David Jacobsen. C'est par ces réseaux qu'il rencontre Monet et Paul Cézanne en 1861. Après 1868 on le retrouve aux Jeudis de Zola et dans les réunions du café Guerbois.

Autre « cosmopolite » du réseau du café Guerbois, Alfred Sisley (1839-1899), né à Paris, était de père et mère anglais. C'est à Londres, en 1857, où il fit un séjour dans une maison de commerce, qu'il se tourna vers les lettres et la peinture. Il s'orienta alors vers les

¹ Cité par Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son époque, op. cit., t. I* p. 232.

² Voir *Batignolles : mémoires d'usine, mémoires des cités*, propos recueillis par Christophe Patillon ; avec un texte de Joëlle Deniot, Nantes, Centre de documentation du mouvement ouvrier et du travail, 1991.

lieux de formation académique à Paris. En 1862 il rencontre Auguste Renoir, Claude Monet et Frédéric Bazille à l'atelier de Gleyre. Comme Pissarro, il est perçu dans les années 1860 comme un élève de Corot – c'est à ce titre qu'il fut reçu au Salon en 1867. Edgar Degas, autre familier du Guerrois, provenait lui aussi d'une famille internationale. Son père était à moitié italien, sa mère une Américaine d'origine créole. L'un de ses frères épousa une cousine de Louisiane, l'une de ses sœurs un Napolitain. Une partie de sa famille résidait à la Nouvelle Orléans, aux Etats-Unis où il hésita à s'installer. Degas nouait facilement relations avec les artistes de toutes nationalités. Il fit plusieurs séjours en Italie : à Rome (1857), à Florence (juillet 1859-avril 1859) où il garda quelques amitiés – Giovanni Boldini (1842-1931), son voisin à Florence en 1865 lui rendit visite en 1867 lors de l'Exposition universelle¹. Degas se rendit aussi en Angleterre pour un bref séjour en 1860².

Degas avait lié amitié avec le Belge Alfred Stevens (1828-1906), né à Bruxelles, chez lequel il rencontra en 1867 le peintre allemand Adolf von Menzel (1815-1905). Stevens était parti pour Paris dès 1844 pour y étudier la peinture à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier d'Ingres. Rentré à Bruxelles en 1849 où il fit ses débuts au Salon, il retourna à Paris en 1852. A l'Exposition universelle de 1855 il devint célèbre. Le peintre s'intéressait à l'art d'Extrême-Orient et fréquentait lui aussi le magasin de la Porte chinoise où il retrouvait ses amis Whistler, Bracquemond, Alphonse Daudet et Baudelaire. Il servit d'intermédiaire à ce dernier lors de son séjour en Belgique.

On croisait également au café Guerrois dans les années 1860 le peintre allemand Otto Scholderer. Il arriva à Paris en 1857 pour se former, probablement incité au voyage par son ami et beau-frère Victor Müller (1830-1871), peintre originaire aussi de Francfort et ayant vécu à Paris de 1851 à 1858 où il avait étudié dans atelier de Couture. En 1857 Scholderer, violoniste accompli, rencontra Fantin-Latour qu'il introduisit dans les cercles parisiens où l'on jouait de la musique allemande contemporaine. Il communiqua en même temps à Fantin son enthousiasme pour la peinture de Courbet. Scholderer avait connu la peinture du réaliste probablement lors de ses expositions à Francfort en 1852 et 1854. Il ne rencontra Courbet qu'après son retour en Allemagne, au printemps 1858. Courbet en effet se rendit à l'automne 1858 à Francfort où il séjourna chez Müller, louant ensuite un atelier au-dessous de celui de Scholderer. Ce dernier garda des liens solides avec les milieux réalistes français.

¹ Voir le cat. exp. *Degas e l'Italia*, cat. exp Villa Medici, Rome, déc 1984-fév. 1985, Rome, Fratelli Palombi Editori, 1984.

² Denys Sutton, « Degas et l'Angleterre », in *Degas inédit*. Actes du colloque Degas, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris, La Documentation française, 1989, pp. 277-288.

Etabli en 1866 à Düsseldorf, il revint en 1868 à Paris avec son ami Hans Thoma (1839-1924), pour y rester jusqu'à la déclaration de guerre.

Les critiques d'art qui défendaient les réalistes enfin, avaient souvent eux aussi des ascendances mélangées ou des trajectoires internationales. Qui ne connaît les racines italiennes d'Émile Zola ? Le romancier était fils d'un ingénieur d'origine gréco-vénitienne qui avait travaillé dans toute l'Europe, et d'une Française d'Ile-de-France. Autre défenseur des réalistes puis des impressionnistes, Théodore Duret, critique, journaliste, essayiste, avait une trajectoire de voyageur au long cours, nettement liée à ses origines familiales : il était le fils d'un notaire négociant en eaux-de-vie à Saintes. Les affaires familiales le conduisirent en 1862 à Londres, une ville qu'il connaissait déjà pour l'avoir visitée lors des Expositions universelles de 1851 et 1862. Duret rencontra Courbet en 1862, entrant ainsi dans les réseaux de l'art jeune. C'est à Madrid, en 1865, qu'il fit connaissance avec Manet – début d'un compagnonnage solide. Dans une brochure, *Les peintres français en 1867*, Duret défendit Corot et Millet, Théodore Rousseau, Charles-François Daubigny (1817-1878), puis Courbet et Manet. Ses comptes-rendus de Salon prenaient encore parti pour les réalistes Eugène Boudin (1824-1898), Fantin-Latour, Pissarro, Degas.

Ainsi la disposition à s'insurger contre le pôle dominant du monde de l'art, contre les représentations nationales et les attentes esthétiques qu'il implique, fut-elle favorisée dans les années 1860 par des horizons internationaux. Alors que la génération précédente, dont Courbet fut après 1848 la figure la plus marquante, en avait appelé au peuple pour justifier ses prétentions à l'existence, la nouvelle génération signifia plus nettement sa rupture vis-à-vis du champ politique et refusa explicitement les logiques nationales. Pourquoi, en effet, un tel internationalisme dans la génération des avant-gardes apparues vers 1860, alors que Gustave Courbet, leur prédécesseur en révolution, jouait plutôt sur son image provinciale et s'occupait peu d'art exotique ? Dans sa conquête de l'indépendance symbolique vis-à-vis des instances de consécration artistiques françaises, Courbet eut besoin de s'appuyer sur une opposition politique et culturelle. Le « réalisme » niait les bienséances établies dans une haute société convaincue de sa supériorité. La référence au « peuple » suffisait pour distinguer son émule, et lui conférer l'indépendance d'esprit indispensable dans la constitution de la figure du véritable artiste, individuel et sans concessions vis-à-vis des canons de la beauté de son époque.

La génération suivante au contraire, dut inventer une nouvelle manière de conquérir son indépendance. Faire comme Courbet en effet, c'était en effet le singer. Faire réellement

comme lui, être autonome à son image, c'était aller plus loin que lui. La conquête de l'autonomie dut donc emprunter des voies nouvelles, éloignées à la fois des chemins académiques et du modèle de Courbet – tout en se réclamant de ce dernier. La « génération de 1863 » lutta ainsi contre les institutions artistiques et contre la culture dominante de manière plus poussée que Courbet le faisait en se réclamant du « peuple ». Le contexte international de l'époque la poussait à élargir ses horizons, à tenir compte de réalités étrangères nouvelles, à ne plus limiter ses considérations culturelles, politiques, commerciales, à la seule France de l'époque : guerre de Sécession en Amérique, guerres d'Italie au-delà des Alpes, ferments d'unification en Allemagne, guerre du Mexique, ouverture commerciale et culturelle du Japon... La référence aux arts étrangers fut donc à la fois une prise en compte, cohérente avec l'esthétique réaliste, des réalités de l'époque. Elle fut en même temps une rupture avec les fondements culturels du Second Empire. L'Empire se proposait d'unifier la France autour d'une culture française en lien avec les siècles précédents – et particulièrement le XVIII^e –, culture élitiste d'abord, puis plus large et dont le réalisme de Courbet pouvait finalement faire partie. La France des Expositions universelles voulait montrer au monde un art national. Les avant-gardes des années 1860 lui opposèrent une peinture qui puisait partout.

C) Identité avant-gardiste et détour par l'étranger

Ce refus des logiques nationales était-il seulement identitaire ? Sa dimension commerciale ne peut nous échapper. C'est souvent, d'abord, sous le signe des Expositions universelles qu'un certain nombre des artistes réalistes prirent la décision de s'impliquer dans le champ artistique. Camille Pissarro se fixe définitivement en France en 1855, l'année de l'Exposition universelle de Paris ; James Whistler décide la même année de venir étudier l'art à Paris. L'Exposition universelle de 1867 à Paris est décisive dans la décision par Scholderer et Leibl de s'installer dans la capitale française, et l'Italien Giovanni Boldini, lors de son séjour parisien la même année, rencontre Degas, Sisley, Manet et Corot. On note d'ailleurs rarement que les dates retenues par l'histoire de l'art comme fondatrices de l'art moderne, sont toutes insérées dans le contexte d'un marché international de l'art : c'est, en 1855, l'organisation par Courbet d'un pavillon personnel en face de l'entrée de l'Exposition universelle de Paris, en dehors de l'exposition officielle ; c'est, lors de l'Exposition universelle de 1867 à Paris, la réitération par Manet de cet acte de révolte. Et l'opposition des Refusés, en 1863, était tout à fait consciente du rayonnement mondial du Salon de Paris, d'où leur insistance pour exposer sur les mêmes lieux que le Salon officiel.

Le geste de Courbet et de Manet prit une dimension fondatrice dans le mythe de l'avant-garde parisienne. Des artistes voulant s'inscrire dans une généalogie de l'art « moderne » le reproduisirent à plusieurs reprises. En 1889 les « artistes symbolistes et synthétistes », groupés autour de Paul Gauguin (1848-1903), exposent dans un restaurant proche de l'Exposition universelle de Paris. En 1900 le sculpteur Auguste Rodin (1840-1917), même consacré, fait référence à ces actes de révolte en organisant son propre pavillon à l'entrée de l'Exposition universelle. Chacun de ces événements avait une portée internationale, et leur récurrence doit être prise en compte dans l'analyse du processus d'apparition des avant-gardes. On constatera plus loin la dimension internationaliste du choix des Sécessions de Berlin, Vienne et Munich.

Courbet et l'internationalisation du réalisme

Mais remontons plus aux sources de cette internationalisation stratégique. L'action de Courbet, dans les années 1850, contribua largement à constituer le terreau international du milieu réaliste de la décennie suivante. Le peintre s'intéressa dès 1850 aux effets potentiels de sa présence à l'Exposition universelle de Londres, avant même de savoir si l'art y serait représenté. Il écrit alors à ses parents : « Pour l'exposition d'Angleterre d'après tous [les] renseignements que j'ai déjà pu prendre, il y a tout à croire que la peinture n'y trouvera pas sa place, ce qui me dispense de faire le grand tableau que j'avais projeté [...] ¹. » Un « grand tableau » : voilà le moyen de faire parler de soi. Courbet adoptera cette stratégie Courbet pour l'Exposition universelle de Paris cinq ans plus tard.

L'artiste construit alors sa renommée à partir du marché étranger. Il profite des ricochets, des échos et des similitudes entre les champs artistiques nationaux, tout en tirant parti de leurs décalages. C'est lors d'un voyage en Belgique, en 1851, qu'il prend conscience en effet d'un différentiel de réception entre le champ de l'art français et les milieux artistiques étrangers. S'étant rendu à Bruxelles à l'automne², il y expose deux tableaux à l'exposition générale des Beaux-Arts, équivalent belge du Salon parisien. *Les Casseurs de Pierres* et *Le Violoncelliste (Le Bassiste)*³, dont le premier surtout a soulevé une forte opposition en France lors de son exposition en 1849, « font beaucoup plus d'effet en Belgique que je ne m'y attendais. C'est à tel point qu'on parle de me donner la médaille d'or⁴. » Courbet ne reçut aucune médaille cette année-là, et peut-être exagérait-il ses

¹ Gustave Courbet, *Correspondance de Courbet*, éd. Petra Ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996 : lettre n° 50-6, Paris, 5 août 1850, p. 93.

² Cf. sa lettre à ses parents écrite de Bruxelles le 9 sept. 1851, *ibid.* n° 51-2.

³ F. 101 et F. 74. ; dans le catalogue de l'exposition belge : n°s 238 et 239.

⁴ *Correspondance de Courbet*, *op. cit.*, lettre citée (n° 51-2), p. 96.

succès pour mieux convaincre ses parents qui le soutenaient financièrement, de sa consécration à venir. Mais l'analyse qu'il fit du différentiel de réceptions entre Paris et l'étranger lui permettait d'affiner ses stratégies de construction de sa propre notoriété.

Le peintre s'était jusqu'ici appuyé sur les relations complexes entre Paris et la Province pour s'imposer dans le champ artistique. « Dans votre société si bien civilisée, écrivait-il en 1850 à ses amis parisiens à Francis et Marie Wey, il faut que je mène une vie de sauvage. Il faut que je m'affranchisse même des gouvernements. Le peuple jouit de mes sympathies. Il faut que je m'adresse à lui directement, que j'en tire ma science, et qu'il me fasse vivre¹. » Non seulement son origine provinciale lui permettait de passer sans cesse pour un étranger dans le champ parisien, donc de se faire remarquer. Mais encore le choix de sujets populaires, l'entretien de relations fortes avec ses réseaux franc-comtois qu'il représentait dans sa peinture (ainsi dans *l'Enterrement à Ornans*) et la mise en scène de ses œuvres en Province avant de les exposer à Paris², lui assuraient un soutien populaire qui, s'il n'était pas toujours si fort en province que Courbet le prétendait, paraissait comme tel dans le champ parisien. N'était-ce pas l'essentiel ? Entre Paris et Ornans, l'artiste parvint à profiter d'un décalage d'informations qui lui permit de valoriser politiquement et esthétiquement ce qui était un handicap : son origine provinciale. D'où la boutade révélatrice : « Si j'avais à choisir dans les pays, j'avoue que c'est le mien que je ne choisirais pas. C'est pour cela que j'ai commencé par lui³. » Nul n'est prophète en son pays !

Courbet fonda sa carrière parisienne sur cette assise provinciale *a priori* handicapante. Le peintre entretint en permanence ce différentiel. Par « la grande vie vagabonde et indépendante de bohémien⁴ », c'est-à-dire une vie d'allers-retours incessants entre Paris et la province, il s'assurait d'être toujours d'un lieu sans en être, attitude propice à la construction de mythes qui augmentaient l'intérêt et la curiosité pour son œuvre. Suffisamment absent d'Ornans pour attirer l'attention lors de ses retours, il put y faire lors de ses expositions un bruit suffisant pour que Paris remarque l'artiste absent de la capitale.

Paris-Province-l'étranger, ou le différentiel amplificateur de renommée

Ce décalage de réceptions, s'il permit à Courbet de constituer à Paris son image d'artiste d'avant-garde soutenu par le peuple, ne lui suffit pas cependant pour asseoir sa renommée, ni pour assurer surtout son autonomie financière. Les premiers voyages de

¹ *Ibid.*, lettre n° 50-5, Dijon, 31 juillet 1850, p. 92.

² Il relate dans la même lettre l'effet de l'exposition à Ornans des *Casseurs de Pierres* et de *L'Enterrement à Ornans* : « Il est bien venu deux mille paysans à Ornans voir mes tableaux. »

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Courbet à l'étranger lui permirent en revanche de prendre conscience de l'utilité d'un deuxième différentiel d'informations, celui qui séparait les champs artistiques étrangers du champ parisien. Car l'écho d'un scandale à Paris s'amplifiait lorsqu'il parvenait à l'étranger. L'acceptation des tableaux de Courbet au Salon de Bruxelles en 1851 se fit ainsi sans difficulté : les polémiques qu'ils avaient levées à Paris avaient suscité la curiosité ; surtout ces toiles n'attaquaient pas directement les instances dominantes du champ artistique belge. Il en fut de même, en 1851, à Munich où Courbet se rendit après son voyage à Bruxelles. Un long article dans le *Deutsches Kunstblatt*, à propos des œuvres exposées au Salon de Paris en 1850 et de leur succès de scandale, commença d'établir sa réputation en Allemagne. Le scandale parisien et la qualité d'étranger conféraient ainsi à son œuvre un attrait suffisant pour qu'elle soit acceptée dans les lieux d'exposition décisifs pour une consécration à l'étranger. Les scandales faisaient toujours recette.

Courbet profita en retour de la valeur symbolique attachée à ces consécration étrangères. Il ne manquait pas en effet de souligner aux acteurs du champ parisien qu'il était accepté à Bruxelles et à Munich. Stratège en communication, il le proclama en particulier aux acteurs susceptibles de répandre cette information ; ainsi dans une lettre au rédacteur en chef du *Messenger de l'Assemblée*, en novembre 1851 : « Parti de Paris le 1^{er} septembre pour les expositions de Bruxelles et de Munich où j'avais envoyé mes tableaux, de là j'ai traversé la Suisse pour me rendre dans mon pays où je suis depuis un mois¹. » Paris, expositions à l'étranger (Bruxelles et Munich), implantation sur un terrain local (mon pays) : en une phrase l'artiste résumait les différentiels sur lesquels était assise sa carrière, et qui lui permettaient de paraître toujours plus indépendant des logiques régulatrices du champ parisien.

Une fois établie cette relation triangulaire entre Paris, la province et l'étranger, s'enclencha pour Courbet un circuit amplificateur de renommée. Les scandales parisiens augmentaient l'intérêt pour son œuvre à l'étranger, notamment en Allemagne où son ami Jules Luntenschütz (1822-1893) parvient à exposer ses tableaux. Bientôt la « jeunesse » allemande s'appropriait son œuvre et Courbet suscitait des débats passionnés, à la faveur d'une similitude de constitution des champs artistiques français et allemand. Les tenants du système académique en effet ne pouvaient accepter Courbet.

[...] j'ai écrit à Luntenschütz. Mon *Enterrement* et mon portrait ont fait fureur à Francfort de telle sorte qu'on écrivait dans les cafés, les casinos : "Ici on ne parle plus de M. Courbet et de ses tableaux", car ça

¹ Lettre n° 51-3, Ornans, 19 novembre 1851- *ibid.* p. 97.

amenait des disputes. Ils ont été exposés quinze jours. La recette a été de 600 F. Il a fallu quitter à cause de la foire. Maintenant je pense en envoyer d'autres encore, et ça recommencera. Luntenschütz voudrait les promener dans toute l'Allemagne. C'est un moyen de gagner de l'argent, je le sais bien, mais d'autre part on va me les éreinter. Il paraît que les journaux allemands ont beaucoup parlé de moi. Il y avait dans ceux de Berlin que depuis le Titien on n'avait jamais vu un coloriste de ma force¹.

L'œuvre de Courbet commença à regrouper un réseau d'amateurs susceptibles d'acquérir ses toiles. Une deuxième exposition à Francfort fit espérer au peintre que sa mise de fonds initiale serait couverte par de nouveaux achats : « Les frais étaient énormes, le transport seulement se montait à 80 florins. [...] Il paraît qu'à Francfort comme à Paris j'ai des détracteurs et des partisans terribles. [...] Le prince Gorchakov [...] ambassadeur de Russie, a demandé depuis longtemps déjà mon portrait à acheter. On me demande le prix que j'en veux. Au printemps, ces expositions se continueront à Vienne et à Berlin, où ces tableaux sont demandés². » Ainsi, d'exposition en exposition, s'augmentait la population étrangère de ses amateurs. A une échelle internationale, Courbet s'assurait davantage de débouchés. A cette époque il commença à penser pouvoir vivre de sa peinture sans sacrifier son autonomie. Il écrivit à Alfred Bruyas (1821-1877), son amateur de Montpellier, en 1854 :

Où, mon cher ami, j'espère dans ma vie réaliser un miracle unique, j'espère vivre de mon art pendant toute ma vie sans m'être jamais éloigné d'une ligne de mes principes, sans jamais avoir menti un seul instant à ma conscience, sans même avoir jamais fait de la peinture large comme la main pour faire plaisir à qui que ce soit, ni pour être vendue. Devrais-je parcourir le monde entier, je suis sûr de trouver des hommes qui me comprendront ; n'en trouverais-je que cinq ou six, ils me feront vivre, ils me sauveront³.

L'investissement sur le marché international de l'art avait cet avantage, qu'il permettait à l'artiste de se créer une clientèle, tout en amplifiant encore l'aspect révolutionnaire de sa carrière. Bruyas ne pouvait effectivement savoir si à l'étranger Courbet avait envoyé de la peinture « pour faire plaisir » ou « pour être vendue ».

Le geste de Courbet à l'Exposition universelle de Paris, en 1855, est l'exemple même d'une stratégie réussie, dont l'aspect commercial et de mise en scène ont été largement oubliés par le mythe du grand Courbet. On lit un peu partout sur la toile que Courbet aurait été refusé à l'Exposition universelle de 1855, victime d'un régime bourgeois incapable de reconnaître son génie⁴. A cette époque pourtant, Courbet est loin de souffrir le martyre dont

¹ *Ibid.*, pp. 100-101.

² Lettre à Adolphe Marlet, Paris, janvier 1853 (n° 1853-1), *ibid.* p. 103.

³ Lettre à Alfred Bruyas, Ornans, 3 mai 1854 (n° 54-2), *ibid.* p. 114. Je souligne.

⁴ Le simple recours à l'Internet est éloquent. Un moteur de recherche, avec les mots-clefs « Courbet 1855 réalisme » donne une pêche miraculeuse.

le mythe de l'artiste maudit l'a si bien gratifié. A *trente-six ans* il est déjà célèbre et le gouvernement de Napoléon III, désireux d'avoir son soutien, lui a offert dès 1853 de réaliser une commande pour l'Exposition. L'attitude du peintre vis-à-vis de cette proposition extraordinaire fut ambiguë. Toute collaboration était incompatible avec son exigence d'indépendance ; mais elle lui promettait un rayonnement sans précédent, une consécration non seulement française mais encore internationale. L'idéal était donc d'adopter une posture lui permettant de rester d'avant-garde, tout en profitant de l'occasion exceptionnelle qu'offrait l'Exposition universelle de 1855. Dans sa correspondance avec Alfred Bruyas, son meilleur soutien moral comme financier, l'artiste proclama donc son refus de concourir pour l'Exposition universelle de 1855 et annonça son intention de monter une exposition personnelle. L'artiste mima ainsi une colère homérique contre le comte de Nieuwekerke (1811-1892), le directeur général des Musées nationaux :

[...] et que je ne lui demandais qu'une seule chose, c'est qu'il laisse l'art libre dans son exposition et qu'il ne soutienne pas, avec un budget de 300 mille francs, 3000 artistes contre moi. [...] que j'étais seul juge de ma peinture ; [...] que j'avais fait de la peinture non pour faire de l'art pour l'art, mais bien pour conquérir ma liberté intellectuelle et que j'étais arrivé par l'étude de la tradition à m'en affranchir et que moi seul, de tous les artistes français mes contemporains, avais la puissance de rendre et traduire de façon originale et ma personnalité et la société¹.

Se posant en débouté d'une Exposition universelle où l'on ne demandait en vérité qu'à l'accueillir, Courbet prenait dans cette lettre la position d'un rival du « gouvernement ». L'enthousiasme de la lettre, certainement exagéré, met en lumière son indépendance, tout en soulignant que son projet sera rentable financièrement : Courbet avait besoin d'argent et Bruyas pouvait lui en prêter². Dans ses démarches pour louer un terrain de la ville de Paris, Courbet prit cependant conscience du coût phénoménal de l'opération et des difficultés qu'elle impliquait. Le soutien de Bruyas se faisant attendre, il reconsidéra finalement l'offre gouvernementale³. A cette époque le peintre travaillait énormément, mais retardé par une jaunisse, et très désireux d'exposer à l'Exposition universelle, il dut faire intervenir ses amis auprès de Nieuwekerke pour qu'il lui donne un délai supplémentaire de 15 jours. Son projet d'exposition personnelle financée par Bruyas venait d'échouer : « J'ai par conséquent un bagage complet à envoyer à cette exposition que je voudrais voir à tous les diables car elle me trouble beaucoup⁴. »

¹ Lettre à Alfred Bruyas, Ornans, octobre (?) 1853, n° 53-6, *Correspondance de Courbet, op. cit.* p. 108.

² « [...] j'espérais à moi seul (peut-être) avoir l'honneur de faire une exposition en rivalité de la leur, qui me rapporterait 40 000 F, argent que je ne gagnerais certainement pas avec eux ». *ibid.*

³ Courbet écrit à Nieuwekerke avec force respect : « Je désire envoyer à l'Exposition de 1855, si c'est possible. » Lettre n° 54-6, au comte de Nieuwekerke (Ornans, novembre 1854).

⁴ Lettre à son ami Louis Français (Ornans, février 1855, lettre n° 55-1).

Courbet obtint sa prolongation¹. Il se réjouit de pouvoir exposer des œuvres magistrales à l'Exposition universelle. Il comptait en particulier exposer *l'Enterrement à Ornans* (1850), toile qui avait fait date et marqué son entrée sur la scène artistique. Il se mit d'autre part à la réalisation d'une de ses peintures les plus monumentales, *L'Atelier du peintre*², conçu expressément pour l'occasion [Figure 8]. Courbet souhaitait absolument que ce manifeste pictural du réalisme soit exposé dans le Palais des Beaux-Arts. Il l'avait sous-titré : « Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique », faisant du tableau une rétrospective non seulement de son œuvre, mais aussi de ses engagements esthétiques et politiques. C'est en effet dans le sillage de la révolution de 1848, « sept années » plus tôt, qu'il avait abandonné le romantisme pour embrasser le réalisme. En 1855 enfin, la référence à 1848 était un acte de défi vis-à-vis des autorités impériales, mais surtout une citation explicite de la révolte qui avait ébranlé l'Europe entière - citation que devait comprendre un visiteur étranger sachant compter jusqu'à sept.



Figure 8 : Gustave Courbet (1819-1877), *L'Atelier du peintre : allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1855, huile sur toile, 598 x 361 cm, Paris, musée d'Orsay

Courbet restait pratiquement certain que son tableau serait accroché à l'Exposition universelle. Le refus de cette toile vint ébranler tous ses plans : « Je suis aux cent coups ! Il m'arrive des choses terribles. On vient de me refuser mon *Enterrement* et mon dernier tableau *l'Atelier*, avec le *Portrait de Champfleury*. Ils ont déclaré qu'il fallait à tout prix arrêter mes tendances en art qui étaient désastreuses pour l'art français. J'ai 11 tableaux de reçus³. » Etre brillamment représenté par onze toiles ne contentait donc pas l'ambitieux

¹ Lettre n° 55-3, à Alfred Bruyas, Ornans, 14 mars 1855.

² Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, huile sur toile, 1855, Musée d'Orsay, 5,98 m x 3,61 m. Gustave Courbet, peignant dans son atelier, est entouré par ses amis Charles Baudelaire, Champfleury, Pierre-Joseph Proudhon, Promayet, Max Buchon, Alfred Bruyas et Guenot.

³ Lettre à Bruyas, Paris, 5 avril 1855 (n° 55-4) p. 127.

Courbet. Le peintre exigeait davantage que l'exposition d'œuvres qu'il n'avait pas choisies : il réclamait en fait une rétrospective, au même titre que des artistes bien plus âgés que lui et consacrés depuis longtemps, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Horace Vernet (1780-1863), Eugène Delacroix (1798-1863) et Alexandre Decamps (1803-1860), bien plus âgés que Courbet (Ingres et Vernet ayant chacun soixante-quinze ans)¹.

L'artiste décida donc de construire à ses frais le Pavillon personnel auquel il semblait avoir renoncé. Cet acte, souvent présenté comme le résultat d'une politique systématique à son encontre, fut en fait le choix d'un peintre tout à fait conscient des bénéfices qu'il pouvait tirer de sa révolte, tout en se plaçant sur le marché international de l'art. Courbet remua ciel et terre, effectuant « un mois de démarches dans les ministères de toutes sortes, deux audiences du ministre » afin « d'obtenir définitivement la permission de faire une exposition payante² ». Favorisé une fois de plus par les autorités, l'artiste obtint la localisation qu'il voulait, avenue Montaigne, en face du Palais des Beaux-Arts, à l'entrée de l'Exposition. Il y installa un baraquement dédié au « Réalisme » sur une grande pancarte. Il y exposa quarante toiles, introduites par un catalogue que précédait un manifeste³. Courbet exultait : « Mes ennemis feront ma fortune. [...] Je conquiers ma liberté, je sauve l'indépendance de l'art⁴. »

A l'époque même de sa mise en place, c'est ainsi l'acte le plus commercial de la carrière de Courbet qui devint l'exemple d'une manifestation d'indépendance radicale. Montée à une échelle internationale, l'opération promettait un retour sur investissement sans précédent. Courbet fait payer à chaque visiteur un franc le billet d'entrée. Les toiles furent mises en vente avec leurs reproductions photographiques, de même que le catalogue-manifeste. Courbet n'innovait pas en matière commerciale. Il ne faisait que reproduire une pratique qu'il avait pu rencontrer en Angleterre, ou même dont il avait pu entendre parler⁵ : faire une exposition personnelle, rétrospective, d'entrée payante. En témoigne l'anglicisme « exhibition » dont il intitula son catalogue, s'adressant par ailleurs à l'intéressante clientèle anglaise et américaine. Son ami théoricien du réalisme, Champfleury (1821-1889), le confirme dans une lettre à la romancière George Sand (1804-1876) en septembre 1855 :

A l'heure qu'il est, madame, on voit à deux pas de l'Exposition de peinture, dans l'avenue Montaigne, un écriteau portant en toutes lettres : DU RÉALISME. *G. Courbet. Exposition de quarante tableaux de son*

¹ Sur les rétrospectives consacrées à Ingres, Vernet, Delacroix et Decamps, voir Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire : The Universal Expositions of 1855 and 1867*, op. cit.

² Lettre à Bruyas, Paris, 11 mai 1855, *Correspondance de Courbet*, op. cit., n° 55-5, pp. 128-129.

³ Gustave Courbet, *Exhibition et vente de 38 tableaux et 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet*. (Catalogue rédigé par l'artiste et précédé de : *Le Réalisme*, signé : G. C.), Paris : impr. de S. Raçon, (1855).

⁴ Lettre à Bruyas, 11 mai 1855, *Correspondance de Courbet*, op. cit. p. 129.

⁵ S'il s'y est rendu, comme il l'affirme dans sa correspondance. Une assertion remise en cause par certains.

oeuvre. C'est une exhibition à la manière anglaise. Un peintre, dont le nom a fait explosion depuis la révolution de février [1848], a choisi, dans son oeuvre, les toiles les plus significatives, et il a fait bâtir un atelier. C'est une audace incroyable, c'est le renversement de toutes institutions par la voie du jury, c'est l'appel direct au public, c'est la liberté, disent les uns. C'est un scandale, c'est l'anarchie, c'est l'art traîné dans la boue, ce sont les tréteaux de la foire, disent les autres. J'avoue, madame, que je pense comme les premiers, comme tous ceux qui réclament la *liberté* la plus complète sous toutes ses manifestations¹.

Champfleury, partie prenante du projet de Courbet, accompagnait le peintre dans la justification éthique d'un acte commercial à grande échelle.

Cet appel aux valeurs de liberté, de courage et d'indépendance a porté ses fruits. L'historiographie a retenu l'exposition du Pavillon du Réalisme de 1855 comme une manifestation éclatante et fondatrice dans l'affirmation des avant-gardes. Certes elle l'était ; mais surtout parce qu'elle parvint à articuler les dimensions symbolique, commerciale et internationale. L'acte de Courbet en 1855 était d'autant plus apte à lui procurer un nouveau succès, qu'il le positionnait sur le marché international de l'art, apparemment en court-circuitant les instances officielles d'entrée sur ce marché, en fait en les utilisant. Courbet pratiquait déjà l'adresse directe au « grand public ».

L'internationalisation du réalisme : une stratégie payante

A partir de cette époque la carrière de Courbet s'internationalisa réellement et son oeuvre se répand en Europe, en particulier en Belgique et en Allemagne. Courbet participait personnellement à cette expansion, d'autant plus qu'il avait compris qu'elle épaulait son succès à Paris. « Si je suis en Belgique, écrit-il à son père en 1858, c'est pour tâcher de me retourner. J'y travaille et je m'y fais une position pour l'avenir quand je voudrai ou quand j'en aurai besoin. Par le temps qui court en France c'est utile, pour moi surtout². » A la suite de ce séjour bruxellois, Courbet se rend à Francfort³. Là-bas le maître a su entretenir un réseau d'admirateurs qui répandent sa doctrine et sa peinture. Ses oeuvres ont été exposées à Francfort en 1852 et 1854. Lors de son voyage de 1858, le peintre entre en contact avec des collègues allemands : Victor Müller, Otto Scholderer (présent sur le *Toast* de Fantin-Latour), Angilbert Göbel (1821-1882) ou Jules Luntenschütz.

L'investissement international est de bon rapport. Courbet, même s'il ne roule pas sur l'or, est parvenu à concilier indépendance financière et autonomie dans le champ

¹ Champfleury, *le Réalisme*, Michel Lévy, 1857, pp. 270-285.

² *Correspondance de Courbet, op. cit.*, lettre n° 58-1, à son père, Bruxelles, juin-juillet 1858, p. 145.

³ Voir Klaus Herding und Katharina Schmidt, *Les voyages secrets de Monsieur Courbet. Unbekannte Reiseskizzen aus Baden, Spa und Biarritz*, cat. exp. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden et Kunsthhaus Zürich, 1984. Et *Courbet und Deutschland*, Kunsthalle Hamburg, 1978.

symbolique, grâce au marché étranger. Il en est conscient et l'écrit à ses parents depuis Francfort :

[...] ma mère croit toujours que mon père me fournit de l'argent, ça me blesse. Il y a 10 ans que je n'ai pas eu un sou de mon père, au contraire [...]. *Je roule dans les pays étrangers pour trouver l'indépendance d'esprit* qui m'est nécessaire et pour laisser passer ce gouvernement dans lequel je ne suis pas en honneur, vous le savez, *mon absence m'a réussi admirablement, mes actions montent à Paris*, on m'écrit de tous les côtés, on écrit à mes amis que mes partisans ont plus que doublé et que je finis par être *le seul sur le champ de bataille*. Je crois d'après ce que je peux prévoir que cette année sera une année définitive¹.

Le marché étranger assure donc à Courbet à la fois l'autonomie financière, et « l'indépendance d'esprit », l'état adulte de l'artiste accompli. Plus encore : c'est « son absence » qui fait monter sa cote, et disparaître ses ennemis. Tout est dit.

Courbet prospecte donc entre la Belgique et l'Allemagne, tout en réfléchissant à se tourner également vers le marché anglais. A sa sœur il écrit, encore de Francfort :

[...] si je manque l'exposition [du Salon] il faudra que j'aille en Angleterre et il faut de l'argent. [...] Le portrait de Mme Erlanger est fini, ça me rapportera 1700 F. J'ai un tableau de fini pour l'exposition de Francfort, commandé, qui me vaudra 2000 F. D'autre part j'ai vendu pour 6000 F. Je suis resté 4 ou 5 mois ici. Je n'ai pas perdu mon temps. Les tableaux que j'y ai commencés d'autre part encore et que je me disposais pour l'exposition vaudront beaucoup d'argent. [...] Il faut absolument que j'aille chaque année en Angleterre au lieu d'aller à Paris².

Dans les années 1858-1861 Courbet s'investit donc plus que jamais dans l'exposition, la vente et la propagation de son enseignement à l'étranger. Il fait des élèves en Allemagne et en Belgique ; et le souligne à qui veut l'entendre³. Certes les retards de paiement de ses clients étrangers s'accumulent⁴. Mais Courbet poursuit sa conquête de marchés nouveaux, cherchant des intermédiaires pour l'aider à exposer à Bruxelles ou en Allemagne⁵. Il calcule même quelles œuvres seraient susceptibles de plaire au public étranger. En octobre 1860 il demande ainsi à Champfleury de s'informer s'il peut exposer quelque part en Allemagne « dans le Salon de conversation ou ailleurs dans un endroit sérieux mon *Cerf qui se jette à l'eau*. Il y a déjà un an que je pense à cela, pour bien des raisons, c'est un endroit de grandes chasses, c'est l'Allemagne, c'est un endroit de grands seigneurs ou de petits, qui sont là pour dépenser de l'argent⁶. » Quelques mois plus tard il envoie au Salon de Paris son *Combat de cerfs*, son *Cerf à l'eau (forcé)* et le *Piqueur sonnante*. « Ces trois tableaux sont

¹ Lettre n° 58-3 (Francfort, 21 décembre 1858), *Correspondance de Courbet, op. cit.* p. 148. Je souligne.

² Lettre à sa sœur Juliette Courbet (Francfort, 8 février 1859) n° 59-2, *ibid.* p. 150.

³ Cf. par exemple les lettres à ses parents (Francfort, 21 décembre 1858, *ibid.* n° 58-3) et à Armand Gautier (Ornans, fin mai 1860, n° 1860-2).

⁴ Cf. lettre à Jules Luntenschütz, Besançon, 29 mai 1860 – *ibid.* n° 60-3.

⁵ Respectivement Armand Gautier (lettre citée plus haut) et Jules Champfleury (voir note suivante).

⁶ Lettre de Courbet à Champfleury, Ornans, octobre 1860, *ibid.* n° 60-8, pp. 163-164.

exactement du goût des Anglais¹. » Où est-elle passée, la peinture faite « ni pour faire plaisir à qui que ce soit, ni pour être vendue » ? L'activisme en direction du marché étranger est bientôt récompensé : Courbet, consacré à l'étranger, est bientôt inscrit sur la liste des prochaines promotions à la Légion d'Honneur en France. Le refus par l'empereur de son nom provoque un scandale retentissant : Courbet vient en effet d'être consacré maître de l'art international lors de l'exposition internationale d'Anvers en 1861 :

[...] j'ai envoyé à Anvers mon grand tableau [*Le Rut du printemps*] où il y a une Exposition universelle, il a un aussi grand succès qu'à Paris. J'ai dû partir il y a 15 jours pour cette ville sur son invitation. [...] arrivés à Anvers nous avons été logés aux frais de la ville et des bourgeois qui nous ont réclamés. Moi, pour mon compte, j'étais chez M. Gossi, [...] où devaient être logés Proudhon et Victor Hugo².

Honoré comme l'un des plus grands opposants à Napoléon III, parmi Proudhon et Hugo, Courbet aurait été couronné à Anvers par « 1500 artistes et littérateurs », donnant « plus de 300 autographes à toutes les personnes de la salle ainsi que dans la ville » et s'adressant au congrès des artistes réunis pour l'occasion : « La conclusion de cette section a été ma manière de voir. [...] La Belgique et ses artistes m'ont fièrement vengé des sottises qui m'ont été faites par le gouvernement français³. »

Cette vengeance servit la consécration de Courbet dans le champ parisien : c'est en fait ce qui lui importait le plus. Courbet ouvre alors un atelier à Paris et accueille la jeunesse artistique devant laquelle il fait valoir sa position politique et intellectuelle internationale⁴. Le peintre est devenu un maître capable de bafouer ouvertement « le gouvernement », parce qu'il dispose du soutien symbolique de l'étranger – même si ce soutien n'est peut-être pas si important qu'il ose le prétendre. Si bien que c'est désormais depuis l'étranger que Courbet signifie son opposition révolutionnaire au « gouvernement ». Alors que les artistes refusés par le jury du Salon, en 1863, se regroupent dans le Salon des Refusés, l'artiste ne juge pas opportun de se joindre à eux. D'autant plus, peut-être, que le Salon des Refusés est en fait une permission du gouvernement aux artistes. Courbet a préparé pour le Salon de cette année-là une véritable insulte : il peint dans *Le Retour de la conférence* deux curés en goguette après un bon dîner, qu'il veut que l'empereur reçoive « en pleine figure⁵ ». « Si les curés sont reçus, gare la bombe ! » Mais « S'il est reçu la spéculation est perdue pour Paris. Il ne reste plus que la vente de la photographie, mais il reste les puissances étrangères⁶. »

¹ Lettre à Alexandre Pothey, Ornans, 31 mars 1861, *ibid.* n° 61-5, p. 173.

² Lettre à son père, Paris, septembre 1861, *ibid.* n° 61-14, p. 181.

³ *Ibid.* pp. 181-182.

⁴ Lettre aux jeunes artistes de Paris, Paris, 25 décembre 1861, publiée dans le *Courrier du Dimanche* du 29 décembre 1861 : Courbet précise qu'il ne croit pas dans le rapport maître-élève, « ce que j'ai eu récemment l'occasion de dire au congrès d'Anvers. » *ibid.* p. 183.

⁵ Lettre à Léon Isabey, Saintes, fin avril 1863, *ibid.* n° 63-10, pp. 199-200. Le tableau a été détruit.

⁶ *Ibid.*

Le *Retour de la conférence* est refusé du Salon où Courbet expose tout de même plusieurs œuvres acceptées. Mais c'est sur le refus du *Retour* que le peintre appuie sa campagne de l'année. Une fois de plus il brasse l'opinion publique, fait jouer ses relations et s'adresse à la presse, insistant encore sur sa notoriété à l'étranger. Au rédacteur en chef du *Figaro* il écrit le 26 mai 1863, au sujet de son tableau des *Curés* : « Je compte aussi l'exposer dans les grandes villes d'Europe¹. » On ne sait si le tableau fut effectivement exposé dans les capitales artistiques européennes, à part Londres où il ne fit pas vraiment scandale à cause de la morte saison estivale. Le fait d'une exposition à l'étranger n'importait pas tant, d'ailleurs, que l'effet de son annonce. A cette époque la figure révolutionnaire de Courbet était suffisamment convaincante pour que son détour par l'étranger pût rester symbolique, et passer pourtant pour réel.

Couonné à Paris, comme dans la haute bourgeoisie de province chez qui il fait des portraits, Courbet pouvait maintenant augmenter ses prix. On convoitait à Bruxelles son tableau le plus célèbre, *l'Enterrement à Ornans*². Le peintre envoyait aussi, prétendait-il, en Amérique³. Sa position était suffisamment établie pour qu'il se permît d'entrer dans des polémiques acharnées contre Nieuwekerke. Et de prétendre, envisageant l'Exposition universelle de 1867, y « recevoir les étrangers qui viendront à Paris⁴. » Situé au Rond-point de l'Alma, son nouveau pavillon fut ouvert le 30 mai 1867. Courbet y présentait 115 œuvres cataloguées et une vingtaine de toiles ajoutées après ouverture. Comme en 1855 l'artiste avait prévu sa publicité⁵, et comptait bien tirer des bénéfices de ce nouvel investissement.

J'ai fait construire une cathédrale dans le plus bel endroit qui soit en Europe, au pont de l'Alma, avec des horizons sans bornes, au bord de la Seine et en plein Paris ! Et je stupéfie le monde entier. Vous voyez que l'argent peut avoir d'autres produits que placé chez les notaires, d'une façon égoïste. [...] Autre chose : toute la peinture qui est en Europe est exposée à Paris en ce moment. Je triomphe non seulement sur les modernes, mais encore sur les anciens⁶.

Ce triomphe se confirma deux ans plus tard. Les efforts des camarades allemands de Courbet pour répandre le réalisme en Allemagne portèrent leurs fruits en 1869, à Munich. Eduard Schleich (1812-1874) paysagiste influencé par l'école de Barbizon et très attaché à la figure de Courbet, organise alors la première exposition artistique internationale de Munich, qui consacre le réalisme. L'*Internationale Kunstausstellung* marque l'entrée

¹ *Ibid.*, lettre n° 63-12, p. 201.

² Lettre de Courbet à Arthur Stevens, *ibid.* n° 66-6, Paris, 22 mars 1866.

³ A ses parents, 3 janvier 1866, *ibid.*, n° 66-2, p. 242.

⁴ Courbet à Alfred Bruyas, Ornans, lundi 18 février 1867, *ibid.*, n° 67-4, p. 271.

⁵ Cf. la lettre à un journaliste inconnu, avec prière d'insérer l'annonce d'ouverture de son exposition (n° 67-15, Paris, 28 mai 67), *ibid.* p. 278.

⁶ Lettre à Alfred Bruyas, Paris, jeudi 28 mai 1867 (en fait le 30 mai), n°67-18, *ibid.* p. 279.

officielle en Allemagne du réalisme français¹. L'art français contemporain est représenté dans toutes ses tendances, des héritiers d'Ingres mort en 1867 à ceux de Delacroix mort en 1863. Mais la plus belle place est accordée aux réalistes. On peut voir à l'exposition de Munich des toiles des paysagistes de Barbizon, Jean-Baptiste Corot, Jean-François Millet, Charles-François Daubigny, Narcisse Diaz de la Peña (1807-1876), Théodore Rousseau, ainsi que celles de leurs élèves allemands. Eduard Schleich avait fait une belle place à ses amis Otto Scholderer, Victor Müller, Wilhelm Leibl ainsi qu'à lui-même. Les œuvres des réalistes ou de leurs prédécesseurs y semblent d'ailleurs plus importantes ou plus connues que celles du camp académique². Dans le cadre de cette exposition, les partisans munichois du réalisme se regroupèrent pour obtenir du roi de Bavière la décoration de Courbet. « Les artistes de Munich, organisés pour l'Exposition internationale de Bavière, comme les artistes de Belgique, m'ont fait obtenir du roi de Bavière la décoration de première classe de l'ordre de St Michel sur leur demande », proclama Courbet³. L'artiste avait obtenu compensation.

L'Internationale des modernes

Guidés par un tel exemple, les modernes successeurs de Courbet, sociologiquement plus cosmopolites que lui, surent mieux que lui encore profiter des cloisonnements entre les champs artistiques nationaux. Qui, mieux qu'un personnage entre plusieurs champs, peut jouer avec les règles de ces différents champs artistiques nationaux ? Il en connaît, mieux que les autres, les similitudes et les décalages. La génération de 1863, et en particulier les artistes les plus cosmopolites parmi eux – Whistler, Fantin-Latour, Degas – sut ainsi dégager des espaces autonomes où les artistes pouvaient agir comme ils l'entendaient, s'assurant à l'étranger des débouchés commerciaux et dans le champ parisien la conquête de l'indépendance artistique et esthétique à laquelle ils aspiraient. Profiter de ces décalages entre Paris et l'étranger fut une stratégie payante, symboliquement et financièrement.

Whistler, Fantin-Latour, Legros et la « Société des Trois » (1858)

¹ Cf. le *Catalogue de la Première Exposition internationale des Beaux-Arts*, Palais de l'Industrie, Munich, du 20 juillet au 31 octobre 1869. Munich, 1869.

² La différence est nette, par exemple, entre les œuvres de Delacroix, *La Nymphe Egeria et Numa Pompilius* (cat. n° 1204 : il s'agit probablement d'une préparation pour *Numa et Egerie*, réalisée par Delacroix pour la coupole de la Législation à l'Assemblée nationale en 1838-1839 (huile sur toile marouflée, 2,21 x 2,91 m.)), *La Sybille* (cat. n° 1339) et *Chiron et Achilles* (cat. n° 1338 ; il s'agit probablement de *l'Education d'Achilles*, 1862, pastel sur papier, Getty) d'une part, et d'autre part les œuvres d'Ingres : deux études que ne viennent soutenir que *Dante* et la *Tête de Saint Symphonius* (cat. n° 1317, 1347, 1159, 1274).

³ Courbet à Léon Gauchez, Etretat, août-septembre 1869, *Correspondance de Courbet*, op. cit., n° 69-6, p. 311.

Implanté depuis 1855 entre les milieux artistiques français et anglais, Whistler comprit rapidement qu'il pouvait (et qu'il lui fallait) tirer parti de cette position intermédiaire. S'étant fait de bonnes amitiés à Paris, il décida d'ancrer son action entre Paris et Londres dans une solidarité artistique solide, capable d'assurer à lui et à ses amis de quoi vivre. Whistler était conscient des débouchés éventuels qu'offrait le marché artistique anglais à l'art réaliste. Il n'épargna donc pas les efforts pour faire comprendre à ses amis français l'intérêt de prendre place sur le marché de l'art outre-Manche. En octobre 1858, l'artiste américain s'entendit avec ses nouveaux amis Alphonse Legros et Henri Fantin-Latour pour promouvoir leurs carrières respectives, en faisant tout pour se faire connaître les uns les autres entre Paris et Londres. Il restait persuadé que l'Angleterre était une voie idéale pour eux. Il écrivit ainsi à Fantin-Latour en juin 1859, de son orthographe fantaisiste :

Il faut que nul [*sic*] idée, théorie ou autre absurdité [*ne*] t'empêche [*sic*] de venir ici de suite - Du reste je t'en prie laisse toi conduire pour une fois. Sois un petit peu influencé par ma bonne étoile - tu sais que je t'assurais toujours que quelque chose allait tourner - eh bien c'est l'Angleterre mon cher qui s'avance avec les deux mains tendues aux jeunes artistes¹.

Whistler n'eut de cesse d'enjoindre Fantin de venir régulièrement à Londres : « prends ta résolution [*sic*] par les cheveux et fiches [*sic*] le camp de Paris ! Car au bout du conte [*sic*], tu ne fais rien la bas - et une semaine d'absence [...] ne peut que te faire du bien. » Outre une motivation esthétique –voir les Gainsborgough ou l'exposition des Maîtres anglais -, Whistler justifiait sa proposition par des considérations commerciales : « tu peut [*sic*] gagner beaucoup plus ici en un mois, (n'en dis rien) que tu ne gagnerais là dans un an² ! ».

Whistler avait trouvé en effet des amateurs pour lui et ses amis. Il envoyait ses collègues anglais à Fantin, notamment Matthew White Ridley (1837-1888), peintre-graveur rencontré à Paris en 1856-57, et plus tard membre régulier du cercle de Whistler à Londres. Ridley devint l'ami de Fantin-Latour qui fit son portrait³. Fantin se rendit pour la première fois en Grande-Bretagne en 1859. Bientôt le marché anglais lui sembla bien plus intéressant que la scène parisienne : Fantin nouait ses premiers contacts avec des amateurs anglais. Seymour Haden, le beau-frère de Whistler, lui acheta plusieurs de ses petits portraits, et lui commanda une copie du portrait de *Melchior von Brauweiler* de Jan van Calcar (1499-

¹ Whistler à Fantin-Latour, 29 juin 1859, *The Correspondence of James McNeill Whistler*, op. cit. n° 08050.

² *Ibidem*.

³ Voir la lettre de Whistler à Matthew White Ridley, où Whistler recommande à ce dernier de se rendre, lors de son voyage à Paris, chez Fantin-Latour. *Ibid.* n°05190 (Londres, Juillet/Septembre 1859). Fantin a peint un portrait de Ridley, exposé au Salon de 1861 (cat. n° 1059 : « Etude d'après nature »).

1546)⁴. En 1861, lors de son deuxième séjour en Angleterre, le peintre entrevit la possibilité de gagner sa vie grâce à sa peinture sur le marché anglais.

Mêmes constats pour Alphonse Legros. Sur les conseils de Whistler, il quitte à l'été 1863 sa vie de misère pour s'installer en Angleterre. La sœur de Whistler, son mari Haden et les Edwards facilitent ses débuts. Edwin Edwards (1823-1879), ami de Whistler qu'il a rencontré par l'intermédiaire de Ridley, a fait la connaissance de Fantin-Latour vers 1861 et en devient un correspondant régulier. L'amateur, qui est aussi peintre et graveur, vient régulièrement à Paris où il fait imprimer ses eaux-fortes, et fréquente le groupe du café Guerbois. Legros est introduit par Whistler et l'artiste anglais Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), auprès d'Alexander Constantine Ionides (1810-1890), homme d'affaires grec qui devient son mécène. Rossetti fait aussi connaître à Legros le collectionneur James Leathart (1820-1895). En 1864 l'artiste George Du Maurier (1834-1896), qui fréquente la maison Ionidès, note dans sa correspondance : « Legros fait fortune [...] Les Grecs sont une providence pour Jimmy [Whistler] et Legros, en achetant leurs tableaux¹. »

Les Ionidès accueillent chez eux artistes, écrivains et musiciens. On y rencontre dans les années 1860 la « bande de Paris » : Whistler, Fantin-Latour, Legros, George Du Maurier, ainsi que les artistes préraphaélites Rossetti, Edward Burne-Jones (1833-1898) et William Morris (1834-1896) et le peintre Thomas Armstrong (1832-1811), ancien élève d'Ary Scheffer à Paris (1853)². Dans ce groupe plusieurs avaient vécu à Paris une vie de bohème, dont Du Maurier se fit le narrateur dans son roman fantastique *Trilby* (1894)³.

L'installation de Legros à Londres fut pour Whistler une occasion de presser Fantin-Latour de les rejoindre. Il lui écrivit en juillet 1863 : « Viens simplement ici - de suite - chez moi ! Tu y trouveras tout ce qu'il faut pour continuer la gaine et la richesse qui est commencé [*sic*] pour toi ⁴ ! » Mais la présence de Fantin à Paris restait finalement plus utile pour la « Société des trois ». Tandis que Whistler et Legros s'occupaient de leur promotion mutuelle outre-Manche, Fantin était chargé de les faire connaître en France et de les informer des dernières nouvelles du monde de l'art parisien. Whistler écrivit à ce dernier : « Les journaux doivent encore parler de nous – envoie [*sic*] donc quelques uns - le *Figaro* de Graham doit avoir été bien sur la *Fille Blanche* - et la *Gazette des beaux Arts* - et

⁴ *Fantin-Latour*, cat. exp. Paris-Grand Palais/Ottawa Galerie Nationale/San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, Paris, RMN, 1982, p. 67.

¹ « Legros is making his fortune [...] The Greeks are a providence to Jimmy and Legros, in buying their pictures.' ([February 1864], Daphne Du Maurier, éd., *The Young George du Maurier: A Selection of his Letters, 1860-67*, Garden City, New York, Doubleday, 1952, p. 227.

² Christopher Newall, « Thomas Armstrong », *The Grove Dictionary of Art Online*, ed. L. Macy (Mai 2002), <http://www.groveart.com>.

³ George Du Maurier, *Trilby* (1894), traduit de l'anglais par G. Counillon, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985.

⁴ Whistler à Fantin-Latour, 12/17 juillet 1863, *Correspondence of James McNeill Whistler*, op. cit, n° 08031.

Teophile [sic] Gautier et tout ça - cause nous, de Manet et du café de Bade¹ ». Quant à Whistler, il passait sans cesse de Paris à Londres et de Londres à Paris, faisant office de courroie de transmission entre Fantin-Latour, Manet, Courbet et le milieu réaliste français d'un côté, de l'autre les préraphaélites John Everett Millais (1829-1896), Dante Gabriel Rossetti et ses amis illustrateurs britanniques. Whistler tirait les ficelles d'un réseau informel dont lui et ses amis devaient pouvoir vivre. Une de ses nombreuses lettres à Fantin-Latour explicite plus clairement sa stratégie :

[...] tu viendras avec nous - faire des tableaux que nous placerons ici (ceci encore entre nous et pas écrit pour les oreilles des autres.) Mon cher Fantin nous formons plus que jamais la "Société des Trois" - et nous allons faire fortune, et rapidement - car tu sais bien combien je fais mon devoir - soutenir [...] chacun, les deux autres, s'est se soutenir soi même - nous sommes tous égoïstes, et tous pas mal perversi [sic] - mais je suis fidel [sic] au mot de la société - ainsi pas de maison où j'ai [sic] mon entrée, où on n'est pas impatient de te connaître [sic] et pret [sic] à recevoir ta peinture - il y a de l'or qui nous attend partout - nous n'avons qu'a [sic] nous être fidel [sic]².

Le réseau réaliste entre Paris et Londres

La structure informelle du groupe des trois, Whistler, Fantin-Latour et Legros, assurait en même temps à ses membres une autonomie essentielle dans leur recherche d'indépendance et leur construction identitaire d'artistes d'avant-garde. Elle leur permettait d'autre part, en se groupant, de s'unir et s'encourager mutuellement dans leur révolte contre les traditions académiques. La nébuleuse franco-anglaise devint bientôt un groupe d'avant-garde, conçu comme tel en tout cas dans les portraits de groupe qu'en faisait Fantin-Latour. *L'Hommage à Delacroix*, présenté au Salon de 1864, en est une exposition publique [Figure 9]. A gauche figurent Whistler, Fantin-Latour sa palette à la main, le critique Edmond Duranty, Alphonse Legros et le sculpteur Charles Cordier. A droite se tiennent les critiques Champfleury, Baudelaire féru d'Edgar Poe, puis Manet, Félix Bracquemond et le peintre Albert de Balleroy (1828-1873). Dante Gabriele Rossetti, dont Fantin souhaitait la présence, ne vint finalement pas de Londres pour compléter cette pléiade binationale³.

¹ Whistler à Fantin-Latour, 6/10 juillet 1863 ?, *ibid.*, n° 08043.

² Whistler à Fantin-Latour, 6/10 juillet 1863 ?, *ibid.* n° 08043.

³ Voir la lettre de Whistler à Fantin-Latour (4 janvier-3 février 1864) : « Naturellement tu comprends que Legros et moi nous viendrons à Paris pour poser quinze jours avant le salon - gardes [sic] nous donc deux bonnes places - peutetre [sic] Rossetti aussi - il m'a dit qu'il serait tres [sic] fier de te poser [sic] - il a une tête superbe, et c'est un grand artiste - tu l'aimeras beaucoup. » *ibid.* n° 08036. Et, le 19 février 1864 : « Rossetti [...] m'a dit de te dire combien il le regrette et combien il aurait été heureux d'être dans ton tableau car il a la plus grande admiration pour tes œuvres » - *ibid.* n° 11478.

**Figure 9 : Henri Fantin-Latour
(1836-1904),
Hommage à Delacroix, 1864, huile
sur toile, 60 x 80 cm,
Paris, musée d'Orsay**



Modèles : Édouard Manet (1832-1883),

Henri Fantin-Latour (1836-1904),
Eugène Delacroix (1798-1863),
Charles Baudelaire (1821-1867),
Alphonse Legros (1837-1911),
James Abbott McNeill Whistler
(1834-1903)

En 1865 le réseau franco-anglais était devenu, pour la plupart des peintres du groupe réaliste, un débouché commercial intéressant. Un petit nombre d'amateurs suffisait pour vendre quelques œuvres, et compléter ainsi des finances souvent mal équilibrées. On espérait bientôt établir un lien plus régulier avec le marché anglais, d'où quelques innovations dans les réalisations du groupe réaliste. Pour mieux exporter, n'était-il pas judicieux de s'adapter à la demande du marché étranger ? Depuis 1858 au moins, les membres de l'informelle "Société des Trois" étaient attentifs à cibler leur production en réalisant surtout de petites œuvres. Gravures ou petites toiles étaient en effet bien plus faciles à transporter, et leur expédition beaucoup moins onéreuse. En juin 1859 Whistler pressa donc Fantin-Latour de le rejoindre à Londres de petits formats, essentiellement des croquis et des eaux-fortes : « Apportes [*sic*] toutes tes petites exquises - rien de grand. Apportes [*sic*] pour moi ce que te donneras Delatre et viens de suite. – [...] mon cher tu es sur [*sic*] de vendre un tas de choses (petites) et cela au moins te fera ne rien perdre par ce voyage¹. »

Faire petit, c'était aussi s'assurer la possibilité de vendre plus souvent, certes moins cher, mais d'atteindre une catégorie d'amateurs désireux de posséder beaucoup d'œuvres et non de trop grands formats. Les artistes entraient ainsi dans la perspective de leurs amateurs londoniens Edwards, Leathart, Ionidès, Dilberoglou ou Haden. Ces bourgeois relativement fortunés (en particulier les familles Ionidès et Dilberoglou) ne pouvaient se permettre comme les grands aristocrates britanniques d'acquérir des toiles de maîtres (dont les nobles avaient d'ailleurs souvent hérité)². Des copies de tableaux de maîtres leur convenaient donc

¹ Whistler à Fantin-Latour, Londres, 29 juin 1859, *ibid.*, n° 08050.

² Edwin Edwards débute comme juriste (il publie deux ouvrages sur les lois anglaises) et devient Procureur du Roi, *Examiner* en Court de Droit civil et en Haute-Cour de l'Amirauté. En 1860 il se consacre à la peinture, preuve s'il en est que ses arrières financiers sont assurés. Stavros Dilberoglou, marchand pour la firme Cavafy and Co, est connu à la City de Londres dont il est un des Lieutenants, très engagé dans les œuvres charitables de la grande bourgeoisie londonienne (notamment au Lancashire Cotton Famine Fund). Quant à Alexander

tout à fait (premières commandes de Dilberoglou à Fantin-Latour), avant de se lancer dans l'acquisition de toiles contemporaines moins coûteuses, mais acquises en nombre suffisant pour constituer une collection digne d'être montrée en société.

Car dans la constitution de ces collections, la sociabilité de leurs propriétaires comptait avant tout. L'armateur grec Alexander Constantine Ionidès accueillait chez lui diplomates, hommes d'Eglise, artistes, écrivains et musiciens. Il fit décorer son intérieur par Philip Webb, William Morris et Walter Crane. Ses goûts allaient à l'*Aesthetic movement*, plus particulièrement aux œuvres de Watts, Armstrong, Poynter, Rossetti et Whistler dont il devint le mécène après 1855. Le déficit de ces collections en valeur historique ou économique était comblé par leur originalité et leur nouveauté. Ces choix artistiques, inséparables de positions sociales, concernent souvent un même profil, celui d'hommes d'affaires d'origines étrangères, désireux de s'insérer dans la haute société londonienne tout en gardant une originalité. Ainsi pour l'aîné des Ionides, Constantine Alexander (1833-1900), entré aussi dans les affaires, grand voyageur ayant fait fortune en montant sa propre compagnie. Il amassa à Londres une des plus importantes collections de peintres de Barbizon, achetant également des toiles d'autres artistes contemporains français et belges, en particulier de l'école réaliste. Ayant rencontré Whistler par l'intermédiaire de ses frères Luke et Alexander, il fut mis en contact par le peintre avec Fantin-Latour et Legros, dont il devint bientôt un des soutiens les plus importants. Le mécénat conférait alors une distinction symbolique importante pour un homme d'affaires. Il valorisait son image ternie par l'aspect commercial de sa profession, et lui ajoutait une dimension de gratuité. C'est dans cette perspective, non dénuée de convictions, que Dilberoglou fit à Londres la promotion de ses artistes, en particulier de Fantin-Latour. Whistler comprit le profit que lui et ses amis pouvaient tirer de l'émulation entre leurs collectionneurs. Il écrivit à Fantin-Latour en 1863 :

Dilberoglou a vendu encore un de tes fruits - et il veut plusieurs choses de toi - enfin je crois que tu n'as qu'a [*sic*] peindre et chaque toile on t'achetara ! voyons c'a [*sic*] y est à la fin - Dis a Legros que s'il a une petite toile - n'importe quoi qu'il la tiene [*sic*] prete [*sic*] car on veut lui acheter aussi - ou bien qu'il fasse tout de suite quelque chose de l'importance du tableau de Haden et Dilberoglou le prendra¹.

Constantine Ionides (1810-1890), riche marchand grec, il dirige la compagnie "Ionides Co" et devient Consul Général de la communauté grecque de Londres (1854-1866). Le collectionneur est l'un des premiers à soutenir en Angleterre la renaissance de la gravure, de même que les sculptures de Rodin. En 1901 il lègue sa collection au Victoria and Albert Museum. Ses frères Luke (1837-1924) et Alexander (1840-1898), hommes d'affaire également, sont aussi des collectionneurs et soutiennent les artistes modernes (Dianne Sachko Macleod, *Art and the Victorian Middle Class: Money and the Making of Cultural Identity*, Cambridge, 1996, pp. 433-5).

¹ A Fantin-Latour, 25 mai/10 juin 1863, *The Correspondence of James McNeill Whistler*, op. cit, n° 08044.

Autre élément nécessaire à la figure du grand bourgeois, les portraits. Le premier tableau commandé par Constantine Alexander Ionidès à Whistler est un portrait de son fils Luke¹ ; et c'est surtout comme portraitiste que Fantin-Latour est apprécié outre-Manche.

La Société des Aquafortistes (1862)

La Société des Trois ne servit d'ailleurs pas qu'à Whistler, Fantin-Latour et Legros. C'est en effet tout le groupe réaliste qui trouva, grâce au réseau franco-britannique, un marché relatif certes, mais utile pour améliorer la situation financière des peintres parisiens. Bientôt se mit en place un réseau d'exportation de gravures – œuvres petites, d'expédition facile, de prix raisonnables susceptibles d'intéresser les amateurs anglais.

Dans cette démarche de production et d'offre sélectives, les artistes furent épaulés par l'imprimeur Auguste Delâtre (1822-1907) et le graveur et marchand d'estampes Alfred Cadart (1828-1875), qui reproduisaient et commercialisaient leurs gravures à Paris. Whistler, initié à la gravure par son beau-frère Seymour Haden, s'était adressé à Delâtre en 1858 pour imprimer ses *Douze eaux-fortes d'après nature*, plus connues sous le nom de *Suite française*. Leur collaboration se poursuivit. Rapidement Whistler saisit bien l'intérêt d'associer des marchands aux stratégies commerciales de son réseau. Sur ses efforts et ceux de Seymour Haden, Delâtre fut invité à Londres par Alan Summerly Cole (1846-1934), directeur du musée de South Kensington, pour donner ses conseils dans la création d'une école de gravure. A son retour Delâtre fondait avec Cadart et le graveur Félix Bracquemond la Société des Aquafortistes.

Cette association entendait promouvoir la gravure à l'eau-forte sur le marché de l'art, dans une perspective internationale². Liée au développement du paysage d'après nature, l'initiative se rattachait au mouvement d'opposition à l'art académique. D'autre part, pour des artistes peintres sans débouchés certains pour leurs huiles, la gravure offrait un marché qu'on pensait alors porteur dans les milieux d'avant-garde. Son caractère reproductible la mettait à la portée des bourses modestes. Enfin c'était une chance pour accéder à de nouvelles régions commerciales : les gravures étaient plus faciles à expédier à l'étranger que les toiles, de format plus important. En réhabilitant l'eau-forte, les artistes revendiquaient ainsi le droit à un art libre, et une place nouvelle dans une société en voie d'industrialisation et d'internationalisation. Leur association avec des marchands éditeurs tenait compte de ces évolutions. Alfred Cadart, en particulier, était conscient des potentialités du marché

¹ *Portrait of Luke A. Ionides*, 1860, 40.6 x 30.4 cm, collection M. O. Carruthers, New York.

² Jeanne Bailly-Herzberg, *L'Eau-forte de peintre au XIXe siècle: la Société des Aquafortistes (1862-67)*, Paris, 1972, 2 volumes.

étranger, en particulier du marché américain. En 1865 il partit tenter sa chance aux Etats-Unis, créant à New York, Boston et Philadelphie des Sociétés de gravure, dont il organisa des expositions à Broadway (1866) et Boston (1867).

La Société, même si son implantation était avant tout parisienne et son noyau français, chercha à s'internationaliser par ses membres et ses activités. L'international *Hommage à la Vérité* de Fantin-Latour était d'ailleurs conçu à l'origine comme une rencontre de la Société¹. Les membres de la Société étaient sélectionnés sur invitation, selon une liste établie par Cadart. Les albums de la Société publièrent jusqu'en 1867, date de sa dissolution, des œuvres de Whistler, Seymour Haden, Bracquemond, Manet, Fantin-Latour, Legros, du Néerlandais Johann Barthold Jongkind (1819-1891) et du Belge Félicien Rops (1833-1898). L'internationalisation des participants impliquait celle des débouchés : la Société vendit surtout à ses propres membres et à leurs amateurs les plus proches.

L'investissement de Félicien Rops dans l'ambition aquafortiste fut lui aussi le résultat des contacts internationaux du réseau artistique et littéraire réaliste. Sa rencontre avec Auguste Poulet-Malassis (1825-1878), éditeur de Baudelaire, de Champfleury et d'autres écrivains marginaux, s'était avérée décisive dans sa prise de contact avec le monde de l'art parisien. Poulet-Malassis, sortant de prison pour dettes, avait trouvé refuge à Bruxelles à l'automne 1863, fuyant les persécutions du régime impérial. C'est à cette époque qu'il rencontra Félicien Rops et les frères Stevens². Par Poulet-Malassis, Rops fit la connaissance en 1864 de Félix Bracquemond et d'autres graveurs de la Société des Aquafortistes ; il s'initia à l'eau-forte et devient l'illustrateur attitré des éditions Poulet-Malassis. Ainsi, lorsqu'à la suite de dissensions entre Delâtre et Cadart la Société des Aquafortistes fut dissoute en 1867, cette expérience ne resta pas sans effets. Deux ans plus tard Rops en reprenait l'idée, fondant à Bruxelles la « Société internationale des Aquafortistes »³. Le réseau franco-britannique s'était élargi à un réseau triangulaire entre Paris, Londres et Bruxelles, dont l'internationalisme s'exprimait maintenant clairement.

Manet international (1867)

¹ D'après *The Correspondence of James McNeill Whistler, op. cit.*, n°08040.

² René Fayt, dans *Poulet-Malassis à Bruxelles*, Les libraires momentanément réunis, [Bruxelles], 1993, décrit l'activité de l'éditeur dans la capitale belge, haut-lieu de l'édition pirate. Poulet-Malassis y vit de petits travaux de plume et de publications qu'il fait diffuser sous le manteau en France, dans l'amitié de Baudelaire et de Félicien-Rops. Voir aussi le site « Auguste Poulet-Malassis à Bruxelles », réalisé sur le site des Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles (http://www.bib.ulb.ac.be/Memoires/Poulet_Malassis).

³ Voir Catherine Meneux, « La Société internationale des Aquafortistes », *Cahiers de la Fondation Rops*, 8 (Colloque « Félicien Rops au château de Thozée, Août 1998) (<http://www.fondationrops.org/cahier08.htm>).

Rapidement Manet profita plus particulièrement de ce réseau. On a pu opposer Courbet, paysan roublard et roué dans les affaires d'argent à la figure de Manet, grand aristocrate parisien tout entier dévoué à l'art et père véritablement fondateur de l'autonomisation du champ artistique, malgré ses contradictions intérieures et le désir poignant d'être accepté au Salon¹. Mais le peintre sut lui aussi recourir au marché international pour promouvoir son travail. Dès 1860, Manet s'investit particulièrement dans la renaissance de la gravure. Ses lithographies et eaux-fortes étaient destinées aux publications de la Société des Aquafortistes.

C'est surtout lors de l'Exposition universelle de 1867 à Paris, que Manet marcha sur les traces de Courbet. Écarté (réellement) de l'exposition officielle, il décide alors de monter lui aussi sa "baraque". Manet emprunte à sa mère les fonds nécessaires à cette manifestation, et présente du 22 au 24 mai cinquante toiles près du pont de l'Alma. Le peintre n'a pas peur de recourir aux techniques commerciales les plus simples : son pavillon, comme celui de Courbet, se visite à 50 centimes le billet d'entrée ; Manet insère une publicité pour son exposition dans le catalogue de l'Exposition universelle². Le public serait venu pour s'esclaffer, nous apprend l'histoire de l'art. Peut-être vint-il aussi par curiosité. « Vous avez, Manet, la même célébrité que Garibaldi », lui aurait dit Degas à cette occasion³.

La boutade est révélatrice. Elle met une fois de plus sur le même plan révolution esthétique et révolution politique, à un niveau international – celui de l'élan libérateur de 1848. Mais elle révèle encore combien Degas avait compris l'utilité symbolique du recours de Manet au marché étranger. Degas, bon connaisseur de l'Italie, savait surtout très bien comment Garibaldi avait su en appeler à l'étranger, et en particulier à la France, pour justifier en Italie de sa légitimité politique et morale. La reconnaissance par une communauté internationale de ses revendications unitaires pouvait entretenir l'idée de la réalité de cette communauté, tout en déconsidérant la position politique des opposants à l'unification italienne. Dans la bouche du perspicace Degas, Manet devenait ainsi un stratège unificateur des modernes parisiens, d'autant plus efficace dans son action qu'il trouvait des soutiens à l'étranger et prétendait rassembler les espérances d'une communauté plus large que celle des artistes français à la recherche d'un gagne-pain.

La remarque de Degas témoigne combien les héritiers de Courbet et Monet étaient également conscients de la portée de l'Exposition universelle de 1867. Refusés au Salon, Monet, Bazille, Renoir, Pissarro et Sisley tentèrent de rassembler des fonds pour monter une

¹ Cf. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art, op. cit., passim*.

² D'après le cat. exp. *Manet, 1983, op. cit.* p. 505.

³ D'après Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque, op. cit., t. I, p. 481*.

exposition indépendante¹. Ils entendaient ainsi tirer profit des foules venues à Paris pour l'Exposition. Le soutien d'artistes plus établis (Corot, Courbet, Daubigny, Diaz de la Peña), et déjà relativement connus internationalement, aurait pu conférer à cette entreprise une légitimité susceptible d'attirer le chaland. Le projet échoua, faute de moyens.

Manet sut aussi voyager et entretenir des relations cordiales avec de potentiels amateurs. De ses voyages en Hollande (1852), en Allemagne et en Autriche (1853), en Italie (1853 et 1857), on a retenu les intentions artistiques. Mais l'art, pour exister, a besoin d'être acquis, acheté. Manet ne méprisait pas ses amateurs étrangers. L'amitié de Whistler lui fut précieuse à cet égard, et Manet eut soin d'entretenir une réciprocité dans les affaires : en 1867 il envoie au peintre américain une lettre de Théophile Thoré demandant le prix de la toile *At the Piano*². En 1869 Manet se rend en Angleterre d'où il écrit à Fantin-Latour : « L'excellent Edwards a été charmant³ ». Le peintre notait soigneusement ses contacts outre-Manche, son *Carnet d'adresses* en témoigne⁴. Enfin il fut représenté à l'Exposition internationale de Munich en 1869. Il y avait envoyé *Le Chanteur espagnol* et *Le Philosophe*⁵, deux toiles qu'il jugeait parmi ses plus importantes, et dont la première en particulier s'était révélée décisive dans la constitution de la nébuleuse réaliste. Cette participation n'est qu'un indice de sa conscience qu'il était essentiel pour un novateur de trouver des débouchés à l'étranger.

D) Du bon dosage du détour par l'étranger

Cette petite chronique de l'investissement international des réalistes pourrait paraître sélective et orientée, si elle ne permettait de mettre en lumière la formation et surtout la *permanence* des réseaux de l'art d'avant-garde après 1850. S'implanter sur le marché étranger en effet, c'est trouver des alternatives à un marché de l'art difficile, où l'offre commence à excéder largement la demande, surtout lorsqu'on est exclu de ce marché. C'est, surtout, la meilleure possibilité d'entretenir sa révolte et de conserver une indépendance relative vis-à-vis des instances académiques et du pôle officiel parisien, sans céder à la pression du « goût bourgeois ». En vendant à l'étranger on n'a plus besoin de vendre à Paris.

¹ D'après Charles F. Stuckey, *Claude Monet, 1840-1926*, Chicago, Thames and Hudson, 1995 (chronologie).

² *At the Piano* (YMSM 24) (Lettre de Thoré à Édouard Manet, [15 avril/mai 1867], et envoyée par Manet à Whistler – *The Correspondence of James McNeill Whistler*, *op. cit.*, n° 00433).

³ D'après Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque*, *op. cit.*, t. I, p. 220.

⁴ Manet note par exemple en 1868, dans son carnet d'adresses, les coordonnées de Robert Grahame, peintre né à Edimbourg, « aux soins de Mme Clay, 32 Royal York Crescent Clifton » ; une lettre à Manet datée de 1871 est conservée. D'après Denys Sutton, « Degas et l'Angleterre », in *Degas inédit*, *op. cit.*, p. 283.

⁵ Cat. n° 1384 et 1361. *Le Philosophe* est très probablement l'un des deux *Philosophe*, l'un au béret, l'autre au chapeau, peints par Manet en 1866 et conservés tous deux à l'Art Institute de Chicago.

Dans son ouvrage sur *Les Règles de l'Art*, Pierre Bourdieu a tenté de reconstituer les stratégies des avant-gardes historiques pour accéder à l'existence dans le champ artistique national. La posture révolutionnaire, la prise de position contre l'académisme, la prise de parole violente et virulente, qu'accompagnent surtout des pratiques esthétiques nouvelles et déroutantes, sont les meilleures manières pour faire parler de soi. Surtout à une époque où la presse compte dans la construction des réputations, et donc la propension à susciter des polémiques. Mais comment *rester* d'avant-garde alors qu'il faut vivre ? Le problème du peintre d'avant-garde est qu'il n'a pas le droit, en tout cas d'après les valeurs et les obligations attachées à la position qu'il adopte dans le champ artistique, de gagner sa vie. Toute concession au pôle commercial est en effet envisagée comme une trahison de l'idéal de l'art pour l'art. Elle enclenche une perte de considération dans le milieu artistique. Qui vend n'est plus un artiste digne de ce nom. La rente, facteur le plus favorable à une indépendance affirmée et maintenue vis-à-vis des contingences commerciales, serait donc un atout, voire une prédisposition nécessaire pour faire sécession¹.

Mais *tous les artistes d'avant-garde du XIX^e siècle ne furent pas des rentiers*. L'analyse de Pierre Bourdieu est performante pour le cas de Manet. Elle n'explique pas cependant pourquoi certains artistes restèrent des « révolutionnaires » alors qu'ils ne disposaient pas des moyens de leur révolution. Ainsi Fantin-Latour, Monet, Pissarro... Pour rester révolutionnaire sans soutien financier extérieur il fallait vivre d'une activité personnelle ; donc, pour des artistes s'étant consacrés à l'art, vivre de leur art ; donc vendre. Dans les années 1860, cependant, et même jusqu'à la guerre de 1914, la population des amateurs susceptibles d'acheter des œuvres d'avant-garde demeurait fort restreinte. Et constater que les œuvres des peintres d'avant-garde tournent dans ces mêmes milieux ne suffit pas. Certes les avant-gardes se vendirent leurs œuvres mutuellement, mais ce cercle d'auto entretien était bien trop étroit pour faire vivre les peintres à leurs débuts. D'autant plus que dans les milieux artistes, on s'échangeait plus qu'on ne se vendait des tableaux.

La solution était de recourir à un marchand, dira-t-on : le marchand permettait aux novateurs d'échapper à la souillure du contact avec le marché de l'art. Reste que le soutien d'un marchand n'intervint jamais au début-même de la carrière d'avant-gardiste, et n'entra en jeu que lorsque l'artiste s'était déjà fait connaître, et reconnaître, comme révolutionnaire.

¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art*, *op. cit.* p. 188-189 : « Les grandes révolutions artistiques ne sont ni le fait des dominants [...] ni des dominés tout court, que leurs conditions d'existence et leurs dispositions condamnent souvent à une pratique routinière de la littérature [ou de l'art] [...]. Elles incombent à ces êtres bâtards et inclassables dont les dispositions aristocratiques associées souvent à une origine sociale privilégiée et à la possession d'un grand capital symbolique [...] soutiennent une profonde "impatience des limites", sociales mais aussi esthétiques, et une intolérance hautaine de toutes les compromissions avec le siècle. »

Ainsi des « impressionnistes », et de « leur » marchand Paul Durand-Ruel (1831-1922). Ce n'est qu'en 1871, soit près de dix ans après leurs premiers pas dans le monde de l'art comme disciples du réalisme, que Claude Monet et Camille Pissarro sont présentés à Durand-Ruel. Ce dernier ne s'intéresse à Manet qu'en 1872 : en janvier il remarque chez Alfred Stevens des toiles de Manet, les acquiert pour huit cents francs et se rend le lendemain chez le peintre auquel il achète (pour quinze mille francs) vingt-trois tableaux¹. Comment les artistes-d'avant-garde-non-rentiers-non-soutenus-par-un-marchand parvinrent-ils donc à rester d'avant-garde, au moins à leurs débuts, et s'imposer comme tels dans le champ de l'art sans sacrifier l'art pour l'argent ? En vendant. Mais dans un autre champ artistique. A la fin du XIX^e siècle, le cloisonnement entre les champs artistiques nationaux était suffisant pour permettre ce détour salvateur.

Une analyse de l'histoire des avant-gardes cantonnée au domaine national permet donc certes de mettre en évidence la logique de fonctionnement des avant-gardes, leur opposition systématique, les valeurs auxquelles elles souscrivent et celles qu'elles rejettent. Mais elle ne peut rendre compte de la question essentielle : comment les peintres d'avant-garde réussirent-ils à survivre² ? Dans les années 1855-1870, la position, interne au champ national de l'art, de révolutionnaire, ne fut tenable que par un *détour par l'étranger*, un investissement personnel et professionnel dans un autre champ de l'art où l'artiste pouvait vendre, donc vivre de sa peinture, donc éventuellement faire des concessions au goût de ses clients, sans renoncer pour autant à son attitude méprisante vis-à-vis de toute contrainte, officielle ou commerciale, là où il voulait exister. Paris, soit le champ artistique français, restait le lieu où la plupart avaient choisi d'exister ; pour vivre ils prospectèrent dans d'autres pays, sur d'autres marchés. Il "suffisait" pour réussir de varier sa production et de la proposer de manière différenciée selon le lieu. Cette pratique impliquait une sorte de dédoublement de la personnalité artistique – c'est-à-dire sociale et esthétique, mais aussi éthique – qui ne fut jamais sans répercussions et conflits intérieurs.

Fantin-Latour copiste

L'exemple d'Henri Fantin-Latour illustre abondamment cette stratégie, plus ou moins consciente, du détour par l'étranger et du dédoublement de la production artistique. Commencant sa carrière par des autoportraits, Fantin se rend compte rapidement qu'il ne pourra vivre de telles peintures. Or il a besoin d'argent. Sa famille dépend de lui, son père

¹ Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, op. cit., t. I, p. 20.

² Représentant dans un schéma « Le champ de production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social », Pierre Bourdieu précise le caractère « national » de l'espace social. *Les Règles de l'art*, op. cit. p. 207.

artiste vieillissant n'ayant pas les moyens d'assumer seul l'entretien de sa femme et de ses trois enfants, dont une fille placée en maison de santé en 1859. Fantin-Latour exécute donc quelques commandes, notamment une chapelle au Plessis-Piquet. Mais c'est surtout comme copiste qu'il réussit à gagner quelque argent. Ce travail assez scolaire répond relativement bien à la formation très académique qu'il a reçue, et d'abord de son père. Jean-Théodore Fantin-Latour en effet, a été formé à l'école de David (il a reçu l'enseignement de Rolland, ancien élève de David). C'est lui qui a donné à son fils ses premières leçons de dessin, avant de l'envoyer à 14 ans aux cours du soir de la Petite Ecole de Dessin, rue de l'Ecole de Médecine, où professe Lecoq de Boisbaudran. Son fils y reçoit un enseignement fondé sur la mémoire visuelle. En 1852 il effectue à 16 ans sa première copie au Louvre.

En 1854 Fantin obtient une première commande, par l'intermédiaire de la femme du directeur de l'école de dessin dont il suit les cours, Jean-Hilaire Belloc (1786-1866), qui traduit des romans anglais et américains - notamment *La Case de l'Oncle Tom* de Harriet Beecher-Stowe (1811-1896). Le beau-frère de Beecher-Stowe souhaite alors installer un Musée de Copies aux Etats-Unis. Fantin est choisi pour réaliser une reproduction grandeur nature du *Repas d'Emmaüs* du Titien (v. 1490-1576) – le travail lui prend deux ans¹. Terminée en 1856, sa copie est remarquée dans le milieu artistique. Elle plaît à son commanditaire américain qui lui commande les *Noces de Cana* de Véronèse (1528-1588).

L'entrée professionnelle dans le champ artistique est en revanche plus difficile à Fantin-Latour. Timide et extrêmement exigeant vis-à-vis de lui-même, il ne parvient pas à se présenter au Salon. Fantin est divisé entre une exigence esthétique très forte et le souci d'arriver, probablement liés à un désir d'aller plus loin et mieux que son père monté de Grenoble à Paris en 1841. Le jeune Fantin-Latour tente une carrière académique. Reçu 41^e au concours d'entrée à l'École des Beaux-Arts, il ne s'adapte pas à cette forme d'enseignement et est éliminé après le troisième examen semestriel. Il s'intègre alors progressivement au réseau réaliste par ses rencontres en ateliers, au Louvre et de relation en relation. C'est tenter d'entrer dans le champ de l'art par une voie plus autonome. En 1858 Fantin-Latour est devenu un adepte enthousiaste de Courbet, du réalisme, de Wagner, et de la musique allemande. Il se met à peindre des portraits d'amis et des autoportraits dans lesquels il traduit l'idéologie réaliste telle qu'il la comprend. Sûr de lui-même, en tout cas épaulé maintenant par le milieu réaliste, il présente au Salon de 1859 trois tableaux, dont un portrait de ses *Deux Sœurs* et un *Autoportrait* en tenue de travail. Les trois œuvres sont refusées. C'est « un triomphe pour vos tableaux », lui proclame son ami allemand Otto

¹ Cat. exp. *Fantin-Latour*, 1982, *op. cit.* p. 147.

Scholderer¹. Le refus du jury est la sanction espérée du choix révolutionnaire : Fantin-Latour est désormais étiqueté ennemi de l'académisme.

Rester copiste en France ? Fantin semble ne pas même plus y penser. La copie est en effet un travail certes rémunéré mais scolaire, peu valorisé symboliquement, et qui ne lui confèrera pas la gloire à laquelle il aspire sur la scène parisienne. Vendre ses copies à l'étranger le gêne moins en revanche. Des nombreuses copies qu'il réalise depuis 1856, aucune n'est destinée au marché français. Le succès des *Noces de Cana* lui amène une troisième commande en 1858, d'un certain M. Pina du Mexique, qu'il termine en 1859². Cette réplique plaît à Seymour Haden, le beau-frère de Whistler, qui lui en commande une nouvelle en juin 1860. « Si ces copies ont autant de succès [...], votre fortune sera faite sous peu car j'ai la conviction que vous recevrez en Angleterre des commandes plus nombreuses et mieux payées qu'en France », lui écrit-il³. Haden la lui paye 1500 francs. Début 1863 il accepte une nouvelle commande du même original, du collectionneur grec Stauros Dilberoglou, par l'intermédiaire de Whistler. Whistler fait la réclame des copies de son ami dans les milieux artistiques londoniens : « “Et qu'est ce qu'il fait pour vous maintenant Fantin?” “Riens [*sic*] en ce moment !” – “Ah ! mais quelle est la prochaine copie qu'il doit vous faire?” “Je ne sais pas” – “Mais il doit vous faire autre chose n'est ce pas ! un Titien je crois ?” “Non pas maintenant” – “Ah je croyais ⁴!” ». L'Américain se moque sans scrupule de berner de médiocres connaisseurs en les intéressant à ce travail de seconde main. Il ne le cache pas à Fantin, auquel il écrit : « Je fais grande parade de ta belle copie Les Noces, devant un grand bêta de peintre qui était là⁵ ». Les copies sont faites pour rapporter de l'argent à leur auteur ; l'intérêt esthétique n'entre pas en jeu.

Les commandes de copies étaient en effet très lucratives : Fantin obtint plus grâce à elles que grâce à ses compositions originales. En 1864, Seymour Haden lui offrit 4000 francs pour copier à Amsterdam *le Syndic des drapiers* de Rembrandt. Quelques semaines auparavant le peintre avait reçu pour l'*Hommage à Delacroix* qui avait fait scandale au Salon de Paris, la moitié de cette somme, 2000 francs, du marchand londonien Ernest Gambart, et s'estimait déjà heureux. *Les Noces de Cana* marchaient bien : Dilberoglou lui en commanda encore une version, qu'il termina en 1867 et pour laquelle il obtint 1250 francs⁶.

¹ Scholderer à Fantin-Latour, fin du printemps 1859, cité *ibid.*, p. 93.

² *Ibid.*, p. 164.

³ Seymour Haden à Fantin, 6 juin 1860, *ibid.*, p. 145.

⁴ *The Correspondence of James McNeill Whistler*, *op. cit.*, n° 08036 : Lettre de Whistler à Fantin-Latour (entre le 4 janvier et le 3 février 1864), où Whistler mime une conversation avec le collectionneur Dilberoglou.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cat. exp. *Fantin-Latour*, 1982, p. 164.

Mais les copies de maîtres anciens prenaient trop de temps. Lors de son séjour chez les Haden dans le Surrey, en 1861, Fantin-Latour peignit des natures mortes que ses amis ont jugées bonnes. Une nature-morte était plus facile à réaliser L'artiste envisagea d'en faire davantage, espérant en retirer de l'argent. Sur la place parisienne, l'artiste ne chercha cependant que très brièvement à commercialiser ses natures mortes¹. Car se consacrer aux natures mortes dans le champ artistique parisien, n'était-ce pas trahir l'idéal de l'art pour l'art ? Non seulement la nature morte restait un genre inférieur dans la hiérarchie des beaux-arts, mais encore ce n'était pas un sujet digne du réalisme. Pire, la nature morte se vendait bien, portant donc la macule indélébile de l'art commercial. Le marché anglais en revanche, plus éloigné, et dont les instances de consécration n'importaient pas à Fantin, permit à l'artiste d'accepter un peu mieux ces concessions. Vendre à Londres n'empêchait pas de rester d'avant-garde dans le champ parisien.

Par l'intermédiaire de Whistler, Fantin envoya ainsi à l'exposition annuelle de la *Royal Academy* où il est accepté en mai 1862. Concession difficile – qu'en aurait-il été dans le champ de l'art français ? L'envoi déclencha une crise de dépression : « Depuis que je peux m'en débarrasser, cela me paraît du commerce, je me vois marchand de tableaux... Je n'ai jamais eu plus d'idée sur l'Art dans la tête, et je suis obligé de faire des fleurs². » Fantin oscillait entre la peur de déroger et le souci de justifier esthétiquement ses choix commerciaux. Il écrivit bientôt à Whistler : « La nature morte quoique l'on puisse dire, est une excellente chose³ ». Les deux amis étaient d'ailleurs tout à fait conscients que la nature morte était surtout « un moyen de se beurrer le pain⁴ », tout en libérant du travail scolaire de reproduction des maîtres anciens. Whistler encouragea donc Fantin :

- Mais mon ami Fantin laisse toi à la fin guider – J'agi pour toi. éternue [sic] sur tout ce monde là et lache les [sic] d'un cran ! Si tu savais ! mais tu es riche! tu es prince et tu es entouré de touts [sic] ce luxe que ^m aimes que je sais que tu reves [sic] ! - Viens Fantin - viens viens ! viens ! - Le beau frère [Seymour Haden] t'a envoyé de l'argent - et bien voila [sic] assez long temps que tu recois [sic] des petites sommes pour reproduire les che[f]s d'œuvres d'autr[u]i par des chefs d'œuvres bon marché ! Viens simplement ici - de suite - chez moi ! Tu y trouveras tout ce qu'il faut pour continuer la gaine et la richesse qui est commencé [sic] pour toi ! - tout t'attend chevallet, boîte à couleurs! tout - Je n'exagère point Fantin, lorsque je te dis, qu'Alphonse [Legros] ne mets [sic] pas pinceau sur toile sans immédiatement [sic] faire mille francs ! jamais audessous [sic] de 800 ! moi la meme [sic] chose !! Il a dans l'espace de trois ou quatre

¹ En 1862 il obtient de Louis Martinet, directeur du *Courrier artistique*, d'exposer une nature-morte dans les locaux de son périodique, 26 boulevard des Italiens.

² Fantin-Latour à son amateur anglais Edwin Edwards, 15 mai 1862, in cat. exp. *Fantin-Latour*, 1982, p. 111.

³ 10 novembre 1862, *ibid.*

⁴ *The Correspondence of James McNeill Whistler*, op. cit, n° 08036, janvier-février 1864.

semaines [sic] fait à peu près [sic] de huit mille francs !!! Et bien mon cher Fantin pour toi aussi ! la même [sic] chose ! peut-être [sic] plus que nous - mais seulement pour nous trois¹.

Outre les natures mortes, les portraits furent une autre source de revenus importante pour Fantin-Latour. Ces tableaux lui étaient commandés par les amateurs anglais auprès desquels Whistler l'avait introduit. En 1864, lors de son voyage en Angleterre, Fantin fut séduit du gain qu'il pouvait obtenir en une semaine de travail pour le portrait de Madame Potter, femme d'un industriel de Manchester². Mais l'artiste n'était pas dupe, une fois encore, des concessions à faire pour convenir à sa clientèle : accepter, ici, de peindre une femme plus jeune qu'elle n'était. D'où regrets et reproches intérieurs, que révèle sa correspondance, contrebalancés par l'espérance de se lancer comme portraitiste mondain auprès de la haute bourgeoisie anglaise qui achetait déjà ses natures mortes. Fantin écrivit à son père à l'automne 1864 : « C'est horrible de faire des portraits pour plaire au public. Ah ! que je t'ai plaint, papa, d'avoir passé tant de temps à faire ce métier, que c'est affreux³ ! »

Miné par ces conflits intérieurs, le peintre bien intégré dans le marché anglais adoptait sur la scène parisienne une attitude d'autant plus avant-gardiste. Il présenta au Salon ses manifestes picturaux l'un après l'autre. *L'Hommage à Delacroix*, réalisé pour le Salon de 1864, devait témoigner de la solidité du groupe réaliste et en expliciter les choix esthétiques. L'appropriation du nom de Delacroix représentait un geste d'irrévérence tonitruante contre les instances de consécration et leur conception de l'histoire de l'art français. Whistler, au courant du travail de son ami, l'encouragea : « Cela va être très bien pour toi, car c'est un tableau qui attirera forcément l'attention sur toi⁴ »

Attirer l'attention était précisément le but de Fantin. Quoi de mieux alors, après le scandale de Salon, que la presse ? A la suite d'un article du critique d'art Jean Rousseau, où Fantin avait été accusé de ne regrouper dans son *Hommage à Delacroix* que des inconnus à part lui, Baudelaire et Champfleury, le peintre obtint droit de réponse. Il y proclama la cohésion de l'avant-garde réaliste autour de Courbet : « Comme peintres, nous procédons du mouvement imprimé par M. Courbet et nous ne croyons nullement, en le reconnaissant, détruire notre origine personnelle. Un artiste puissant nous a montré le chemin. Avouons le pour son honneur et le nôtre⁵. » Il s'agissait bien ici d'un anifeste officiel, dans une stratégie peu sincère si l'on relit la correspondance du peintre qui se décrivait à la même époque

¹ Whistler à Fantin-Latour, *ibid.*, n° 08031, 12/17 juillet 1863.

² Cat. exp. *Fantin-Latour*, 1982, *op. cit.* p. 101.

³ Fantin-Latour à son père, 12 septembre 1864 – *ibid.* p. 102.

⁴ 3 février 1864 (*The Correspondence of James McNeill Whistler*, *op. cit.*, n° 08036).

⁵ Jean Rousseau, « Le Salon de 1864 : VI », *l'Univers illustré*, 4 juin 1864, III, p. 355 (cité dans le cat. exp. *Fantin-Latour*, *op. cit.* p. 177).

comme un « solitaire » désireux de le rester. Reste que la pratique commerciale à l'étranger, les proclamations de groupe à Paris ou la monodie intérieure existentielle de l'artiste étaient les multiples facettes d'une seule identité : celle de l'artiste *artiste*. Ces trois attitudes étaient classées à la suite, de manière différentes selon les points de vue : échelle de valeurs artistiques ou éthiques ascendante, échelle de priorités stratégiques descendante. Du côté stratégique, s'imposait une évidence : il fallait vivre. Pour arriver il fallait ensuite se grouper, faire acte d'allégeance, se montrer au Salon ou dans la presse. Ce groupement était la condition de l'accès à l'autonomie, à l'art pour l'art du solitaire. En revanche lorsque l'argent ne manquait pas, l'indépendance artiste passait en premier. A l'été 1864, Fantin reçut une commande lucrative par son client anglais Seymour Haden : réaliser une copie du *Syndic des drapiers* de Rembrandt. Mais l'artiste, qui ne manquait plus d'argent, ne voulait s'absenter du prochain Salon « pour tout au monde ». Ce qui comptait ? « Paris, la fièvre de travailler, le Salon prochain, arriver¹. » Et Fantin se mit à l'*Hommage à la Vérité*.

Fortune londonienne, consécration parisienne

L'aller-retour entre Paris et Londres joua aussi pour les avant-gardes dites « réalistes » le rôle de catalyseur de renommée, du moins tant que l'indépendance se jouait sur la scène parisienne. La préférence étant accordée à une consécration parisienne, les réalistes utilisaient le déficit d'informations des milieux artistiques français et anglais sur les champs artistiques étrangers pour mieux valoriser leurs œuvres. Un succès ailleurs était plus valorisant qu'un succès ici. D'une part on échappait au jugement de ses pairs ; d'autre part on pouvait faire valoir ce succès à l'étranger comme une preuve non seulement de sa propre valeur, mais encore de l'incapacité de jugement des acteurs d'ici. « Cristi ! si tu savais quel effet aussi cette nouvelle a produit ici [*sic*] ! » clamait Whistler à Fantin-Latour après l'effet de sensation de sa *Fille en blanc* du Salon des Refusés. « Il sont pas mal degoutés [*sic*] les Horseley et autres de penser que la fille blanche soit bien vue à Paris apres [*sic*] l'avoir maltraité ici [*sic*]² ! ». Récompensé par une médaille d'or pour ses gravures à l'exposition de La Haye de 1863, Whistler prit soin de faire répéter partout la nouvelle :

[...] voici ce que [tu] vas propager partout avec toute la finesse de gredin que tu sauras parfaitement y mettre, car nous nous connaissons digne l'un de l'autre! J'ai reçu [*sic*] la medaille [*sic*] d'or de la

¹ Lettre à son père, 18 juillet, 2 et 23 août 1864 – *ibid.*, p. 179.

² Whistler à Fantin-Latour, 25 mai/10 juin 1863, *The Correspondence of James McNeill Whistler*, *op. cit.*, n° 08044. John Calcott Horsley (1817-1903), peintre d'histoire, de genre et graveur, est alors un exposant régulier de la Royal Academy depuis 1839. Il est d'autant plus désagréable à Whistler, qu'il lui est indirectement lié : Horsley a épousé en secondes noces la sœur de Seymour Haden, le beau-frère de Whistler. Horsley est élu à l'Academy of Arts en 1864.

Hollande ! Tu glisseras ceci au commandant [Lejosne] au Café de Bade, de sorte que les autres puissent l'entendre, et que ca [*sic*] vienne naturellement [*sic*] a [*sic*] se savoir partout. - Fais le mettre dans le Figaro, et par Burty dans la Presse et Baudelaire pourrait bien ^me faire un article a [*sic*] ce propos. Ernest [Delannoy] il faut qu'il le fasse [...] partout dire dans les journaux de sa connaissance¹.

On faisait donc valoir le moindre couronnement à l'étranger – et surtout les plus importants.

Comment comprendre cependant, l'absence de conflits réels, chez Fantin-Latour ou chez Whistler, entre ces attitudes contradictoires : manifestes proclamés sur le champ parisien, de l'autre côté des concessions indispensables pour gagner de l'argent sur le marché anglais ? Les deux champs anglais et français étaient suffisamment séparés – et hiérarchisés - pour que ces artistes pussent poursuivre à Paris leurs aspirations. Fantin-Latour écrivait en 1864 : « voilà ma religion, l'Art, voilà le seul idéal, la seule chose pure dans l'homme² ». « La Gloire », c'est à Paris qu'il la cherchait, et non à Londres. Parce que Paris était pour Fantin-Latour le lieu unique de consécration artistique, le point de ses repères esthétiques – et en fait politiques. En 1865 sa confiance en lui était suffisamment forte pour qu'il prétendît au titre de chef d'école dans le champ parisien, au même rang que Manet. Il rappela ainsi à son ami Legros le « temps où nous étions tous deux, rue du Dragon, dans ma petite chambre. Nous commençons alors ce mouvement qui commence maintenant à s'épanouir³ ». Legros prit la mouche. Il fit connaître la lettre de Fantin à Londres pour prouver que Fantin cherchait à « s'arroger la position du chef de l'école » - position que Legros revendiquait pour lui-même. Mais la malchance (ou le malchoix) de Legros était d'avoir quitté Paris totalement. Quitter Paris, c'était sortir du champ de lutte pour la consécration. La valeur ne s'établissait pas à Londres, en tout cas pour les membres du groupe réaliste. Vendre en Angleterre, manifester à Paris : Fantin avait fait le bon choix, celui de rester dans les deux champs artistiques – et ce fut aussi, à sa manière, le choix de Whistler. Legros au contraire avait délaissé Paris – donc la gloire – pour l'Angleterre – donc l'argent.

Legros tentait pourtant de contredire la domination symbolique effective de Paris. Début 1866, il prétendit que Londres et non Paris était le centre de l'art moderne⁴. Rien ne servait pourtant de chercher à transférer à Londres le lieu de la consécration ! L'amertume de Legros n'était que trop révélatrice de sa conscience de son déficit en capital symbolique. Sa situation financière était des plus confortables ; mais il avait trahi l'art pour l'argent. Ses camarades artistes n'éprouvaient plus de considération pour lui. « Legros ? Il est vraiment

¹ Whistler à Fantin-Latour, 6/10 juillet 1863, *ibid.* n°08043.

² Lettre à Edwin Edwards, 24 octobre 1864, - cat. exp. *Fantin-Latour*, 1982, p. 180.

³ Fantin-Latour à Alphonse Legros, été 1865, *ibid.*, p. 195.

⁴ Fantin-Latour à Edwards, 26 février et 14 mai 1866 (*ibidem*).

trop bête¹ », écrivit Whistler à Fantin-Latour en 1865. « Je [ne le] vois presque jamais - je commence à trouver qu'il ne reste presque plus de mon ancien interet [sic] en lui - il est peutetre [sic] encore un peu drole [sic] comme autrefois, mais je crois c'est rare, ces inspirations du bon temps. En revanche on dit qu'il attend un enfant ! O Ricord² ! » En devenant père, Legros s'embourgeoisait ; Legros se casait. Il avait trahi l'idéal artistique de *pureté*, de non compromission, de liberté. Le verdict de Whistler fut sans appel :

Au fond nous deux nous prenons le devant – c'est comme aux grandes courses - comme au Derby – c'est le *pur sang* qui gagne - je crois que nous pouvons maintenant en être sur [sic] - *le champs est à nous - la race pur [sic] reparait en nous* - Alphonse reste deja [sic] en arriere - il est un peu *batard [sic]* ! [...] - non ce n'est pas ce qu'il faut comme progres [sic] ! - Aussi il vient de faire un "Fils prodigue" - un père de famille Grec qui a posé - tu vois ca [sic] d'ici³ !

Whistler formulait sans pitié la loi des avant-gardes – qui était en fait la loi de l'art : indépendance radicale. Comment conserver cette indépendance, sous la pression des publics, de leurs exigences esthétiques, donc de leurs profils sociologiques, culturels et politiques ? Ce n'était possible que par un juste équilibrisme entre les champs artistiques, France, Grande-Bretagne, Belgique, Allemagne..., qui excluait tout choix tranché, mais restait voué à l'échec sans une implication forte dans les débats esthétiques parisiens. Les avant-gardes dites « réalistes », plus engagées que jamais dans les luttes internes au champ artistique parisien, parvinrent à conserver leur caractère distinctif d'« indépendants » en opérant un aller-retour intelligent entre ces différents champs artistiques européens. Radicaux à Paris, ils surent modérer leur palette pour le marché étranger ; tandis que l'exportation leur donnait un poids symbolique plus fort vis-à-vis de leurs concurrents sur le marché parisien.

Etre d'avant-garde avant 1870 n'était donc pas un choix radical, existentiel ou irrévocable. Ce n'était pas non plus simplement une « position » ou une « prise de position » dans le champ artistique contemporain. C'était une position *localisée* dans le champ artistique parisien, qui n'était possible ou tenable dans le temps que dans la mesure où elle pouvait s'adosser à une autre position dans un ou d'autres champs artistiques étrangers. Pour rester d'avant-garde il fallait s'exiler, mais rester en même temps à Paris et pouvoir y faire savoir qu'on était en exil. Il fallait avoir le don d'ubiquité. Les meilleurs acrobates furent ceux dont leur naissance ou leur enfance avait déjà fait des jongleurs entre les cultures.

¹ Whistler à Fantin-Latour, février-mars 1865, *Correspondence of James McNeill Whistler, op. cit.*, n° 08040.

² Whistler à Fantin-Latour, 16 août 1865, *ibid.*, n° 11477.

³ *Ibid.* Je souligne.

Chapitre II.

Vers une peinture française moderne (1870-1889)

Parfois appréhendé comme une pose, le jeu cosmopolite, même s'il restait attaché aux valeurs d'humanisme ou d'universalisme, fut pris davantage au sérieux après 1870. Ses implications politiques étaient lourdes en effet. En France, la défaite française face à l'Allemagne avait rendu la mission nationale de l'artiste plus impérieuse : l'art devait contribuer à la revanche culturelle française sur l'Allemagne. Cette exigence nationale, souvent implicite dans la réception de l'art moderne, se fit plus forte surtout dans la construction, par les avant-gardes naturalistes puis « impressionnistes », de leur propre identité. La pression du national explique probablement que dès 1875 les critiques d'art parisiens soutenant l'art moderne (Émile Zola le premier) se soient efforcés de faire de cet art moderne le fleuron nouveau de l'école artistique française. L'arrivée au pouvoir après 1878 des élites républicaines facilitait ce travail. Elle ouvrit des voies inédites à la peinture moderne : il y avait une place pour une école moderne française.

Ainsi, après 1880, l'impressionnisme fut-il lentement consacré, et comme art français, à la faveur d'un adoucissement de sa technique. On vit se constituer un « juste milieu¹ » esthétique, perçu comme une des gloires de l'école française dans le monde international de l'art. Cette peinture était un bon dosage d'innovation technique et de sujets point trop sociaux, souvent mondains, de couleur et de finition. Elle fut d'autant plus exportable que de grands marchands d'art parisiens s'intéressèrent à elle, misant de manière nouvelle sur la constitution d'une élite internationale de l'art moderne, où les signatures françaises prenaient la première place. Ainsi, de l'Exposition universelle de Londres, en 1871, où la critique française s'inquiétait d'une revanche à prendre, aux discours triomphaux de l'Exposition universelle de Paris en 1889, les avant-gardes parisiennes franchirent les étapes d'une consécration sans précédent, qui remit même en cause tout l'échafaudage de l'académisme parisien, et de son identité française.

¹Albert Boime a proposé l'expression de *juste milieu* pour désigner les oeuvres d'artistes de la Troisième République qui adoptèrent la technique légère et la palette des impressionnistes, tout en gardant la structure étudiée et le dessin soigné de l'enseignement académique. Cf. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London-New York, Phaidon, 1971, pp. 15-17.

A) Le danger cosmopolite et « l'art français répandu »

Ainsi les conséquences de la défaite de 1870 ne furent pas sans épargner le monde des arts. Dès l'Exposition universelle de Londres, en 1871, l'artiste et critique d'art René Ménard (1827-1887) réglait les comptes de la France avec l'Allemagne dans le premier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts* paru après la guerre : « nous établirons facilement [...] la supériorité de la France dans les produits de goût et de l'intelligence ; car cette exposition peut être considérée comme une nouvelle victoire pour nous, victoire d'autant plus glorieuse que nous sommes entrés en lice à une heure où notre situation malheureuse n'avait pas de précédents dans l'histoire¹. » L'Exposition universelle de Vienne, deux ans plus tard, fut perçue plus encore comme une « rentrée » artistique, la France n'ayant pu prendre réellement part à celle de Londres. C'était enfin l'heure de la revanche sur le voisin d'outre-Rhin. Le même René Ménard constata dans la *Gazette des Beaux-Arts* (dont il était devenu rédacteur en chef) que « toute l'Europe » marchait « sur la même voie² », celle indiquée par l'art français. Et l'observateur officiel de la France, Maurice Cottier, pouvait dans son rapport se rassurer :

Maintenant ne nous étonnons pas de voir, depuis près d'un demi-siècle, la France occuper le premier rang dans cet art international. [...] [Dès la décennie 1830] Notre suprématie s'établit d'elle-même : nos expositions annuelles étaient visitées avec intérêt ; les collectionneurs se multipliaient, on voyageait facilement et davantage ; peu à peu nos ateliers se peuplèrent d'allemands, d'Italiens, de Russes [...] aussi n'avons-nous pas entendu sans un légitime orgueil, à Vienne, un étranger d'un grand talent terminer un banquet du Jury des beaux-arts par ce toast, dont nous reproduisons textuellement les termes : "Je bois, Messieurs, aux Artistes français et à la Ville de Paris, dont nous avons tous reçu, à un moment de notre carrière, les leçons et l'hospitalité". L'art, aujourd'hui, est donc partout l'art français répandu³.

Cottier avait probablement oublié le rayonnement de Rome dans la première moitié du XIX^e siècle. Mais sa fierté n'était pas isolée. Pour l'Exposition universelle de 1878 à Paris, son confrère Dubosc de Pesquidoux (1829-1900) reprit exactement ses mots : « l'art, aujourd'hui, est [...] partout l'art français répandu ». Il s'était répandu dans « l'habileté, l'adresse de l'outil, les connaissances de métier [...] notre engouement pour la peinture de genre, [...] notre façon épisodique de présenter les sujets, d'intéresser par des scènes intimes, [...] notre abandon de la forme classique pour le paysage, [...] nos défauts comme [...] nos

¹ René Ménard, « L'Exposition internationale de Londres – I. », *Gazette des Beaux-Arts* 12/1871, p. 324.

² René Ménard, « Exposition de Vienne (Premier article) », *Gazette des Beaux-Arts* 8/ 1873, p. 191.

³ Maurice Cottier, « Exposition universelle de Vienne en 1873 : Rapport sur les Beaux-Arts », *Exposition universelle de Vienne en 1873. France. Commission supérieure. Rapports*. Paris, Imprimerie nationale, 1876, pp. 81-83.

qualités⁴. » Le rayonnement artistique français venait compenser les blessures de l'impuissance de 1870.

Dans cette logique, une peinture jugée laide ou choquante (celle des avant-gardes réalistes ou naturalistes) était d'autant plus indésirable qu'elle affaiblit l'art français. « Nos défauts comme nos qualités », pourtant... Dubosc de Pesquidoux ne pouvait nier que « l'art français partout répandu » à la fin des années 1870 était une peinture à l'école du réalisme plus que des Beaux-Arts ; et que « l'abandon de la forme classique » généralisé en Europe venait de France. Mais le constat était douloureux. La critique d'art française n'acceptait pas si facilement que le rayonnement français dans l'Europe des arts n'émanât plus nécessairement des Beaux-Arts. Dans les années 1870, on soupçonnait encore le réalisme d'introduire un changement dangereux pour la qualité de la production nationale, et même de saper les fondements les plus solides de la supériorité artistique française. Cette expansion n'était-elle pas à l'origine d'un abaissement général de la valeur des œuvres exposées ? Ces craintes étaient d'autant plus vives que l'élite française s'interrogeait, à la même époque, sur les raisons de la défaite de Sedan, et prenait conscience des débats radicalement nouveaux suscités par la guerre¹. Le critique d'art Ernest Chesneau (1833-1890), proche du mouvement réaliste, avait pu constater, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1867 à Paris, l'entrée dans une période cosmopolite pour l'art, et s'en réjouir². En 1872 il se fit moins serein. L'art contemporain en Europe, écrivit-il dans la *Revue de France*, « a cessé d'être une agrégation, une juxtaposition d'arts nationaux, déterminés par le *genius loci*, par les conditions de races, de climats, de traditions, de cultures différentes, et [...], toutes barrières nivelées, il s'en va tout droit, à toute vapeur, au cosmopolitisme³ ». La locomotive des arts était-elle sans conducteur ? A vitesse toujours plus grande, elle risquait de dérailler vers les fossés d'une

⁴ Dubosc de Pesquidoux, *L'Art dans les deux mondes* (1878), Paris, E. Plon et C^{ie}, 1881, p. 83.

¹ Cf. Claude Digeon, *La Crise allemande de la pensée française* (1870-1914), Paris, PUF, 1959. « Toujours cité, beaucoup pillé, ce livre n'a pas été remplacé bien qu'il repose sur une méthodologie datée, inspirée de l'histoire des idées classiques et d'une armature dérivée du thème des générations dans la ligne d'Albert Thibaudet. [...] On peut [...] aller plus loin que Digeon en changeant de problématique. Non plus prendre la guerre comme un choc qui suscite un débat d'idées sur l'identité française et le sens de l'histoire nationale, mais resaisir la guerre [...] comme événement imprévu, incongru et finalement impensable en tant qu'expérience parce qu'il suscite, même chez ces professionnels de l'écriture, des réactions qu'ils n'auraient pas imaginées eux-mêmes peu auparavant. » Christophe Charle, « Trois écrivains face à une autre "étrange défaite" : Goncourt, Flaubert et Zola et la guerre de 1870, à paraître dans Albrecht Betz et Stephan Martens (éds.), *Les intellectuels et l'occupation* (1940-1944), actes du colloque de l'Institut historique allemand, IHTP, Paris, 4-5 mars 2002.

² Ernest Chesneau, *Peinture, sculpture, les Nations rivales dans l'Art*. Paris, Didier, 1868 : « L'Exposition du Champ-de-Mars nous montre en ses premiers résultats ce qui semble, au premier abord, devoir advenir de ce frottement constant des écoles entre elles, je veux dire une sorte d'émoussement inévitable du tempérament national dans l'art et la naissance d'un art cosmopolite. » (p. 464).

³ Ernest Chesneau, « Le nationalisme dans les arts », *Revue de France*, 31 mars 1872, p. 382.

culture sans contours. A la même époque les articles sur la « nationalité dans l'art¹ » et le danger de sa disparition se multiplièrent, alors que l'on craignait que l'expansion de la peinture moderne effaçât progressivement les aspérités nationales et avec elles une part de l'identité française².

Pourquoi l'art cosmopolite était-il donc si dangereux ? Il était perçu comme le résultat de mélanges raciaux ou linguistiques malvenus, apparaissant dans les nations dont l'évolution n'était pas achevée. L'art allemand en particulier, repoussoir numéro un, était encore à l'école des autres pays, « cosmopolite, nourri plus d'érudition que d'impressions vivantes, préférant une théorie apprise à la spontanéité³ ». Ce constat formulé lors de l'Exposition universelle de 1867 se renouvela pour l'Exposition universelle de Vienne, en 1873, alors que l'unité allemande était un phénomène très récent : « l'activité artistique de l'Allemagne s'est toujours développée parmi les contrées que leur situation géographique met en contact journalier avec les races latines et où presque toutes les villes sont de fondation romaine⁴. » L'art cosmopolite pouvait être présenté comme le résultat d'une situation géographique médiane - ainsi pour la Suisse, qui selon Dubosc de Pesquidoux en 1878 « placée au centre de l'Europe, [...] en ressent toutes les pulsations⁵. » Il était surtout pour la critique, le produit d'un mélange de populations. Les « races jeunes » comme l'Autriche ou l'Amérique n'avaient pas atteint la maturité d'un art national⁶. Chez les artistes américains, le « goût cosmopolite et nomade⁷ » découlait d'un métissage extrême - « Ce peuple, qui a dans les veines un peu du sang de tous les peuples, a dans son art une goutte de sang de toutes les races artistiques⁸. » A une époque positiviste éprise de science, de classements, de définitions strictes, l'art cosmopolite ne pouvait avoir bonne presse. Car qui pensait métissage, pensait aussi dégénérescence de la race.

Paris, capitale des réalistes allemands ? Une Europe d'avant-gardistes

Le réalisme, le naturalisme, l'impressionnisme (terme encore peu utilisé après 1874) en peinture sentaient encore trop l'art étranger. Les raisons de cette inquiétude étaient

¹ Philip Gilbert Hamerton, « De la nationalité dans l'art », in *L'Art*, 1875, pp. 7-8, 27-29.

² Que Chesneau, défenseur du réalisme, soit passé de la *Revue européenne* à la *Revue de France*, n'en est qu'un symptôme.

³ Henri de la Madeleine, « Les Beaux-Arts à l'Exposition », *Paris-Guide*, Paris, 1867, vol. II, pp. 2049-2050.

⁴ René Ménard, « Exposition de Vienne (Premier article) », *Gazette des Beaux-Arts* 8/ 1873, p. 196.

⁵ Dubosc de Pesquidoux, *L'Art dans les deux mondes*, Peinture et sculpture (1878), Paris, E. Plon et C^{ie}, 1881. t. II, pp. 96-97.

⁶ *Ibid.*, t. II, p. 146-147: « Germaine d'un côté, magyare et slave de l'autre, l'Autriche-Hongrie montre un penchant et des moyens à peu près nuls pour les sujets et l'art de la latinité. »

⁷ *Ibid.*, t. II, p. 540.

⁸ *Ibid.* II, pp. 510-511.

largement politiques. Les plus jeunes des réalistes en effet, ne semblent pas avoir été touchés outre mesure par les événements de 1870-1871. Claude Monet, parti pour Londres lors de la guerre de 1870, ne rentra même pas au pays après la Commune. Lui et son épouse se rendirent en Hollande où ils visitèrent musées et collections. Camille Pissarro, chassé de Louveciennes par l'avancée de l'armée allemande, avait fui à Londres chez sa sœur. Là il retrouva Monet, avec lequel il découvrit avec enthousiasme les paysages des musées britanniques, s'arrêtant devant Turner, Constable, Old Crome, admirant Gainsborough, Reynolds, Lawrence. En politique, Pissarro était d'ailleurs adepte de l'anarchisme socialiste. Sa peinture inspirée de Millet, privilégiait les sujets rustiques, affirmant la noblesse des objets les plus humbles.

La collaboration de Courbet à la Commune de 1871, en particulier, déconsidéra politiquement le mouvement de l'avant-garde parisienne. Incarcéré et jugé, Courbet fut condamné à payer la reconstruction de la colonne Vendôme dont il avait voulu la disparition. Dès 1869, l'artiste n'avait-t-il d'ailleurs pas commencé de trahir son pays en se tournant vers l'Allemagne ? Il avait accepté une décoration à Munich, mais refusé plus tard la Légion d'Honneur. Le 29 octobre 1870 il s'adressa « à l'armée allemande » et « aux artistes allemands » depuis le Théâtre de l'Athénée, relatant avec émotion ses voyages en Allemagne dans les années 1850 : « Ainsi que moi, en demandant la liberté pour l'Art, vous réclamez aussi la liberté des peuples. Au milieu de vous, je me croyais dans mon pays, chez mes frères; nous trinquions alors à la France et à l'avènement de la République européenne... » L'allocution de Courbet, spontanée et pleine d'éloquence, en appelait à une Europe sans frontières concrétisée par des « Etats-Unis d'Europe¹ ». En se voulant artisan de paix, le peintre prônait une fraternité insupportable avec les Allemands.

La méfiance politique vis-à-vis du réalisme, et en particulier de son expansion, est à mettre en relation d'autre part avec une tendance répandue, dans les années 1870, à interpréter la peinture réaliste comme un art du Nord – et pourquoi pas d'Allemagne. D'où venaient la pâte de Courbet, les taches de Manet, les compositions de Fantin ou les paysages de Monet ? Dans les années 1870, l'accusation d'espagnolade et la réprobation du japonisme firent place à une réticence marquée contre la peinture nordique. Chacun devait rester chez soi ; un mouvement parisien ne pouvait faire de la peinture nordique. On peut lire ainsi sous la plume du vieux critique d'art Dubosc de Pesquidoux, peu féru de réalisme, en 1878 lors de l'Exposition universelle de Paris :

¹ Gustave Courbet, „Lettre ouverte aux artistes allemands“, in *Werke aus dem Museum Courbet in Ornans*, zu Bezur in der Partnerstadt Hüfingen, cat. exp., Stadtmuseum Hüfingen, 3-31 mars 1994.

Le Nord sera toujours le Nord, le Midi toujours le Midi, et l'art qui viendra du Midi ou du Nord aura toujours une physionomie propre que rien ne pourra détruire. La beauté, le style, l'éclat, le mouvement seront d'un côté, tandis que la sincérité, la justesse, la précision, le calme seront plus spécialement de l'autre. Les artistes du Midi auront toujours le goût de l'idéal, du prestige, de la pompe, le souci de je ne sais quelle mise en scène supérieure au monde visible ; les artistes du Nord préféreront la réalité et les traits les plus simples de la vie ordinaire¹.

Pour Dubosc il était évident que le réalisme n'était pas français. Car la vraie peinture française ne sacrifiait pas au naturalisme, caractéristique plutôt des arts belge, hollandais, allemand ou anglais. L'équation était rapide : si le réalisme vient du Nord, il risque fort de sentir l'Allemagne. Il met en danger la culture française et fait donc le jeu du dangereux voisin. La prise de conscience de l'expansion du réalisme fut d'ailleurs concomitante, en 1878, de celle de la montée de la peinture allemande et de ses caractéristiques de plus en plus réalistes. L'« Allemagne nouvelle, et pour ainsi dire contraire à l'ancienne² » qui cultivait la philosophie, était ainsi pour Charles Bigot (1840-1893), de la *Revue politique et littéraire*, un pays féru de peinture de genre. « Le naturalisme a déjà planté son drapeau dans l'art des peuples d'Outre-Rhin », poursuivait Émile Bergerat (1845-1923) dans le *Journal officiel*. Pour un certain Henry Cochin, rédacteur au *Français*, les nouvelles tendances naturalistes de l'art allemand imposaient de constater la disparition des écoles nationales³. L'internationalisation du réalisme et son expansion en Allemagne y avaient contribué.

Ces observations artistiques n'étaient pas sans fondements sociologiques. Après 1850, alors que Rome, Mecque de l'art académique, attirait jusqu'ici une large part des étudiants allemands partis pour l'étranger, Paris prend le relais pour devenir un centre de formation des artistes allemands. Mais des artistes, le plus souvent, qui ont opté pour le réalisme. Dans les années 1810, à la suite des Nazaréens, nouveaux convertis de la religion catholique, une importante population artistique allemande s'était regroupée à Rome⁴. La génération plus jeune des artistes allemands nés avant 1810, regardait encore vers l'Italie⁵. L'étude précise

¹ Dubosc de Pesquidoux, *L'Art dans les deux mondes*, Peinture et sculpture (1878), Paris, E. Plon et C^{ie}, 1881. t. II, pp. 554-555.

² Charles Bigot, « Exposition universelle. La Peinture. Les Écoles étrangères », in *Revue Politique et Littéraire* t. 51, 22 juin 1878, p. 1200.

³ Henry Cochin, « Exposition universelle. Beaux-Arts », *Le Français*, 26 août 1878, 23 septembre 1878.

⁴ Peter von Cornelius (1783-1867) vint de Düsseldorf à Rome en 1811, Wilhelm von Schadow (1788-1862) de Berlin en 1810, Friedrich Overbeck (1789-1869) de Vienne la même année et Philipp Veit (1793-1877) cinq ans plus tard. Ces peintres s'inspirent du Moyen-Âge italien et de Giotto, Simone Martini, de Masaccio ou du Pérugin, dans une perspective chrétienne. Ils trouvent rapidement une clientèle dans l'élite aristocratique et cosmopolite de Rome. A leur suite de nouveaux artistes sont attirés par Rome : ils collaborent parfois avec eux et rentrent en Allemagne influencés par leur conception particulière du Beau. Voir Gudrun Jansen, *Die Nazarenerbewegung im Kontext der katholischen Restauration : die Beziehung Clemens Brentano - Edward von Steinle als Grundlage einer religionspädagogischen Kunstkonzeption*, Essen, Die Blaue Eule, 1992.

⁵ Le passage par Rome est décisif dans les carrières de Karl Kottmann (né en 1797), Moritz von Schwind (1804-1871), Eugen Napoléon Neureuther (1806-1882), Johann Peter Hasenclever (1810-1853), Ludwig Richter (1803-1884), Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863).

des trajectoires des peintres allemands de la fin du XIX^e siècle montre en revanche que pour la génération suivante, née autour de 1825, Rome n'est plus qu'un lieu de voyage, pas nécessaire, et où l'on séjourne désormais peu de temps¹. Le choix géographique de Paris commence à l'emporter après 1850. On vient se former dans la capitale française. Mais ce choix n'accompagne plus celui d'une peinture à l'écoute des traditions académiques. C'est un choix esthétique nouveau : celui d'une peinture orientée par les exigences nouvelles du marché : histoire, genre, portraits, et bientôt celui d'un art à l'école du réalisme.

Pour la génération née autour de 1835 en particulier, faire le choix de Paris contre Rome, c'est s'engager dans un art inspiré par la vie contemporaine. Karl von Lenbach (1836-1904) et Hans von Marées (1837-1887), qui ont opté pour Rome, ont choisi avec elle une peinture inspirée des grands maîtres italiens, espagnols ou hollandais. Au contraire leurs contemporains passés par Paris ont opté pour l'option réaliste : Ainsi Victor Müller (1830-1871) fait un long séjour à Paris (1849-1858), où il travaille dans l'atelier de Thomas Couture. Puis sous l'influence de Courbet et de l'école de Barbizon, il s'adonne à un style plus réaliste. Il entreprend des voyages d'études en Normandie, Angleterre, Lorraine, Alsace, à Bâle. En 1858-65 il est actif à Francfort, puis à Munich en 1865, où il retrouve les artistes de tendance réaliste groupés autour de Leibl. Wilhelm Leibl (1844-1900), de la génération suivante, a suivi à l'Académie de Munich en 1868 les cours de Karl von Piloty (1826-1886). Son amitié avec Courbet facilite son séjour à Paris en 1869-1870. Là il est profondément influencé par le réalisme, ainsi que par le naturalisme de Manet qu'il interprète à la lumière de la tradition romantique allemande, dans des scènes de vie populaire et paysanne. De retour à Munich, Leibl regroupe autour de lui des artistes inspirés eux aussi par l'esthétique naturaliste.

Dans ce cercle, Otto Franz Scholderer (1834-1902) est une référence. Passé comme Müller par l'Institut Städel de Francfort (1849-52), il fait en 1857-58 un premier séjour à Paris où il entre en rapport avec Courbet auquel il emprunte sa manière réaliste. En 1858 il est à Francfort avec Müller. En 1866 il se fixe à Düsseldorf où il rencontre Hans Thoma (1839-1924) avec lequel il voyage à Paris en 1868. Il fréquente le cercle de Manet et Fantin-Latour. Il rentre en 1870 à Munich où devient membre du « cercle de Leibl », pour quitter rapidement la Bavière : en 1871 il se fixe à Londres, d'où il effectue des voyages en Belgique, à Paris, en Allemagne. Il ne retourne en Allemagne qu'en 1899, à Francfort.

¹ Ces affirmations reposent sur l'analyse des trajectoires d'une cinquantaine de peintres allemands, sélectionnés par l'exposition *Symboles et réalités*, qui devait en 1984 présenter au public français les artistes allemands jugés les plus représentatifs dans la deuxième moitié du XIX^e siècle (*Symboles et réalités. La peinture allemande 1848-1905*, cat. exp. Paris, Petit Palais, 1984).

Quant à Hans Thoma, ayant rencontré Courbet en 1868 lors de son voyage avec Scholderer à Paris, il devient bientôt l'adepte des techniques naturalistes.

Dans les trajectoires de la génération d'artistes allemands nés après 1845, le Paris réaliste a vaincu Rome l'académique. La guerre franco-prussienne n'empêche pas la reprise des séjours d'artistes allemands dans la capitale française après 1871. Dans les années 1875-1885 le séjour à Paris s'impose. Il fait partie des trajectoires des peintres Karl Schuch (1846-1903), Fritz von Uhde (1848-1911), Gotthar Kuehl (1850-1915), Wilhelm Trübner (1851-1917), tous proches du cercle de Leibl. Retenons pour finir le cas de Max Liebermann (1847-1935). Ce peintre d'origine juive, élève de l'académie de Berlin de 1866 à 1868 puis de celle de Weimar (1868-1873), a opté, depuis ses voyages en Hollande en 1871 et 1872, pour la direction des maîtres hollandais anciens et des réalistes français¹. Passionné par Millet et Courbet, il réside le plus souvent en France entre 1873 et 1878, passant l'été à Barbizon tout en multipliant les voyages en Hollande. Il est lié avec Fantin-Latour et Edmond Maître. En France il a découvert l'impressionnisme dont sa touche s'inspire, en des compositions et paysages réalistes. Paris est ainsi devenu la capitale des peintres allemands à la recherche d'un art nouveau. Allemands que le public parisien ne veut pardonner de l'être.

Paris et l'affluence des artistes étrangers.

Ces inquiétudes sur l'internationalisation des arts, et la part qu'y prenaient la peinture anti-académique, se nourrissaient d'une prise de conscience aiguë après 1870 de l'afflux de plus en plus grand d'artistes étrangers à Paris. Paris en effet, disposait de structures de production (ateliers et modèles), de reproduction (l'École des Beaux-Arts et autres académies), de commercialisation (Salon et marchands, ainsi que la bourse des arts de l'hôtel Drouot) et de conservation (le musée du Luxembourg) - bref d'un équipement artistique complet qui l'avantageait nettement dans la concurrence entre les capitales artistiques européennes. Depuis les années 1860 la ville drainait une population artistique sans précédent. Ces jeunes peintres, sculpteurs ou graveurs représentèrent après 1870 une concurrence nouvelle pour les artistes français. Les recherches de Harrison et Cynthia White ont évalué la croissance de la population artistique française, et plus particulièrement parisienne à cette époque. Le nombre d'artistes parisiens aurait dépassé les trois mille, dès les années 1860, pour croître ensuite régulièrement². D'après Christophe Charle, la

¹ Sur Liebermann, voir *Max Liebermann in seiner Zeit*, cat. exp., Berlin, Nationalgalerie, Munich, Haus der Kunst, 1979-1980. Munich, Prestel Verlag, 1979.

² Cf. Harrison C. et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle...*, op. cit., passim.

croissance des effectifs des milieux artistiques aurait été très forte entre 1870 et 1880 : + 18,2 % de 1872 à 1875, + 50,4 % entre 1876 et 1881, avant un retournement de tendance important (- 2,3 % de 1881 à 1886)¹. Or l'augmentation de la population artistique impliquait celle, aussi forte voire plus inquiétante, de la concurrence entre les producteurs d'art. C'est dans ce contexte qu'il faut replacer l'apparition d'une préoccupation nouvelle : celle de l'évolution de la population artistique étrangère à Paris. Régulièrement paraissaient d'ailleurs, depuis la fin des années 1850, des ouvrages ou des articles sur la question².

Le Salon de Paris et l'« invasion étrangère »

Certes, la concurrence devenait rude. Sa manifestation la plus évidente fut bien-sûr le Salon annuel. Héritier du Salon royal de 1667, le Salon de Paris décernait mentions, médailles et honneurs à des œuvres déjà triées avant d'être autorisées d'exposition. On y attendait les chefs d'œuvre produits dans l'année écoulée par les vedettes de l'art contemporain. Cette manifestation donnait le pouls de la création artistique, qu'honorait traditionnellement la visite de la plus haute autorité de l'État – le roi, Napoléon III puis le président de la République. La sélection y était double : un jury décidait des admissions et récompensait de médailles de première, deuxième ou troisième classe, les œuvres jugées les plus réussies. « Accepté » ou « Refusé », ces sanctions généraient des carrières et en brisaient d'autres. Une récompense donnait du poids au nom de son lauréat. Haut-lieu de sélection, le Salon de Paris devint ainsi au XIX^e la scène des plus intenses concurrences artistiques.

C'est dans cette perspective qu'à partir des années 1850, le Salon de Paris attire de plus en plus les artistes étrangers. Inférieure à 10 % avant 1850, leur présence augmente régulièrement jusqu'en 1880 [Tableau 1].

¹ D'après Christophe Charle, *Naissance des "Intellectuels"*, Paris, Editions de Minuit, 1990, pp. 44 et 237.

² Voir par exemple Auguste Chaalons d'Arge, *Artistes - Notice sur les tableaux des artistes étrangers et les principaux ouvrages de sculpture, gravure, architecture, dessin, aquarelle, miniature, numismatique, lithographie, chromo-lithographie, photographie de l'Exposition de 1859*, Paris, Plu, 1859. Ainsi que Alfred de Busquet, « Les étrangers à l'exposition des Beaux-Arts », *La Patrie*, Paris, 1859, I, pp. 209-221.

Tableau 1: Présence étrangère au Salon des Artistes français 1845-1880

Année	Nombre d'exposants (peintres, sculpteurs, graveurs...)	% d'étrangers	% d'étrangers parmi les peintres	Part des étrangers médaillés
1845	1237	8,6 % (107)	6,7 % (77 sur 1137)	21% d'étrangers (17 sur 80 dont 14 peintres)
1847	1230	7,2 % (89)	6,6 % (69)	13,8 % d'étrangers (10 sur 72 dont 4 peintres)
1869	2975	13,3 %	19,5 % (327 sur 1675)	23,2 % d'étrangers (220 sur 948 dont 147 peintres étrangers sur 614 soit 23,9 % des peintres médaillés)
1880				24,3 % d'étrangers (192 sur 788)

D'après Andrée Sfeier-Semler, *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*, Frankfurt/New York, Campus Verlag, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992, pp. 259-262.
Béatrice Joyeux-Prunel, 2005

Les étrangers, au même titre que leurs collègues français, participent au concours. Ainsi jusqu'aux années 1880, la part des artistes étrangers récompensés oscille autour des 20%, soit près d'un artiste sur cinq [Tableau 2]¹.

Tableau 2 : Les artistes étrangers médaillés au Salon de Paris dans les années 1880

Nombre d'artistes médaillés	1882	1883	1884	1885	1886
Total général	1590	1169	3586	3812	2485
Médaillés étrangers	20,1 %	36,3 %	17,7 %	17,2	19,2

« Etat des artistes français et étrangers récompensés aux expositions françaises [...] » [hors concours, médaillés ou mentions honorables] d'après l'*Annuaire statistique de la France*, Paris, Imprimerie nationale, 1882-1886.
Béatrice Joyeux-Prunel 2005

Ces récompenses n'étaient pas toujours les bienvenues : elles augmentaient le nombre des admis sur titre au Salon – une récompense donnant le droit d'exposer sans passer par l'octroi du jury. Lors des Expositions universelles, en particulier, cette question fut très débattue : les vainqueurs de médailles aux Expositions universelles de 1855 et 1867, plus nombreux (et surtout les étrangers) que lors du Salon, avaient bénéficié du droit d'exemption permettant d'exposer ensuite au Salon sans passer par la sélection du jury. Cette concurrence était inquiétante par son volume mais aussi par sa qualité. Les artistes

¹ « Etat des artistes français et étrangers récompensés aux expositions françaises [...] » [hors concours, médaillés ou mentions honorables] d'après l'*Annuaire statistique de la France*, Paris, Imprimerie nationale, 1882-1886.

étrangers sélectionnés par le Salon constituait en effet les meilleurs bataillons de la peinture européenne. Le Salon de Paris était devenu une machine à fabriquer leurs carrières. Le jeune critique d'art Émile Verhaeren le confirma depuis Bruxelles en 1882 :

[...] l'Exposition annuelle de Paris [...] classe les talents, tous les pays y envoient leurs productions picturales, l'Amérique, l'Espagne, l'Italie, la Belgique, la Hollande, l'Angleterre. [...] La France commande au mouvement, ses artistes font école au-delà des frontières, ses grands noms servent de drapeau aux combattants dans les centres d'art secondaires, Bruxelles, Amsterdam, Madrid, Rome, Londres. Voilà ce qui explique le grand intérêt qu'éveille chez tout artiste, l'ouverture du Salon de Paris¹.

Le « drapeau » français représentait donc un atout de taille dans la lutte pour la consécration. La seule mention honorable au Salon de Paris conférait dans le milieu des amateurs un pedigree certifiant de la valeur artistique - donc marchande - d'un tableau. On a pu le constater parmi les amateurs américains par exemple, qui s'orientaient pour sélectionner les meilleurs tableaux selon qu'ils avaient ou non été exposés au Salon². On se précipitait donc pour exposer à temps au Salon chaque année, comme pour le visiter - c'est là que s'exposait la meilleure peinture. A la date du Salon artistes et amateurs de tous pays affluaient en masse vers Paris dont les hôtels se remplissaient. Même sans faire le voyage de Paris, beaucoup tentaient d'envoyer leurs œuvres au Salon le plus souvent possible. On comptait sur les amis sur place à Paris, ainsi le paysagiste porto-ricain Francisco Oller (1833-1917) que son camarade Camille Pissarro prévint d'envoyer à temps³. Certains artistes qui exposaient au Salon de Paris se faisaient représenter par un marchand : Sachse de Berlin, ou Artaria, une galerie de Vienne et de Mannheim⁴.

Ces artistes qui se bousculaient aux portes du Salon ne constituaient-ils pas une concurrence dangereuse pour la survie de l'art français ? Certes, dans les années 1870, le rayonnement international de Paris faisait partie des poncifs de la presse artistique. On vit se multiplier les études sur la question⁵. Mais les critiques d'art ne savaient sur quel pied

¹ Émile Verhaeren, « Les Belges au Salon de Paris. » *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 17 mai 1882, pp. 65-66 ; 31 mai 1882, pp. 75-76 (*Ecrits sur l'Art, op. cit.*, t. 1, pp. 68-69).

² « La lecture des catalogues de vente montre bien que pour les acheteurs américains, tout artiste ayant exposé au Salon de Paris était au-dessus de toute critique, et que la grande source d'information était les catalogues du Salon français. Les catalogues américains accordaient une place de premier plan au curriculum de l'artiste, indiquant le nom de ses professeurs et les médailles qu'il avait pu obtenir au Salon. » Madeleine Fidell-Beaufort, « Les ventes aux enchères d'art américain au milieu du XIX^e siècle », in Laurence Bertrand-Dorléac, *Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions de la Manufacture, 1992, p. 170.

³ Lettre de Camille Pissarro à Francisco Oller, Batignolles, 14 décembre 1865 : « nous comptons [lui, Cézanne et Guillemet] sur un beau tableau de toi [...] Au cas où tu auras de l'or, il faudrait envoyer ton tableau par le Vapeur pour le 1^{er} mars au plus tard en cas d'accident. Les ouvrages doivent être envoyés du 10 au 20 mars, calcule ton affaire de façon à ce que cela n'arrive pas en retard. » *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, t. III, p. 533.

⁴ D'après Pierre Vaisse, « Sur les rapports artistiques franco-allemands au XIX^e siècle », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, 3 (1991), 73, pp. 93-102 - p. 96.

⁵ Par exemple L.-Étienne Dussieux, *Les Artistes français à l'étranger*, Paris-Lyon, Lecoffre Fils, 3^e éd., 1876.

danser : celui de la fierté nationale face au rayonnement mondial de la capitale française ; ou celui de l'avertissement soucieux de préserver l'originalité artistique française contre les influences cosmopolites. Dans la population artistique en revanche, l'inquiétude xénophobe l'emporta, en particulier après 1880. L'École des Beaux-Arts en fut le foyer principal.

Paris, ville internationale d'études artistiques – La nouvelle capitale des arts

Le flux des étudiants étrangers vers Paris était un mouvement ancien, commencé dès les années 1750. Wolfgang Becker, dans son étude sur les peintres allemands à Paris entre 1750 et 1840, recense sur la période considérée plus de 300 peintres¹ - auxquels il faudrait ajouter les sculpteurs, les graveurs et les architectes allemands venus compléter leur formation. Les étudiants américains arrivent à Paris un peu plus tard – le premier élève américain de l'École des Beaux-Arts est inscrit en 1796². Après 1840 le mouvement s'accélère. Le Second Empire voit Paris remplacer Londres, Munich ou Düsseldorf comme lieu de prédilection des artistes américains. Pour les artistes autrichiens les deux pôles d'une bonne éducation artistique sont Paris et Munich³.

L'École des Beaux-Arts attire alors plus particulièrement ces flux de jeunes artistes à Paris. L'arrivée d'étudiants étrangers aux Beaux-Arts découlait du règlement du 22 juillet 1819 sous Louis XVIII, d'après lequel « Les nationaux et les étrangers, âgés de moins de trente ans, sont admissibles comme élèves à l'École royale des Beaux-Arts⁴ ». L'École n'imposait pas de quota aux étudiants non français. Une fois admis, ils pouvaient participer à tous les concours excepté celui du Grand Prix de Rome. Le passage par les Beaux-Arts de Paris valorisait une carrière artistique, comme le montrent les travaux de Delphine Ehrmann. On constate alors, de même que pour le rayonnement du Salon, une augmentation sensible de la présence étrangère à l'École après 1850 [Tableau 3]. Dans les années 1820, on ne comptait que 10 élèves étrangers aux Beaux-Arts ; leur nombre passe à 23 dans les années 1830, 26 dans les années 1840, puis il triple presque pour atteindre 67 dans les années 1850. Le recul des années 1866-1873, causé par les multiples conflits de cette période (la guerre de Sécession, la guerre franco-allemande et les guerres d'Italie en

¹ Wolfgang Becker, *Paris und die deutsche Malerei 1750-1840*, Munich, Prestel Verlag, 1971, pp. 337-372.

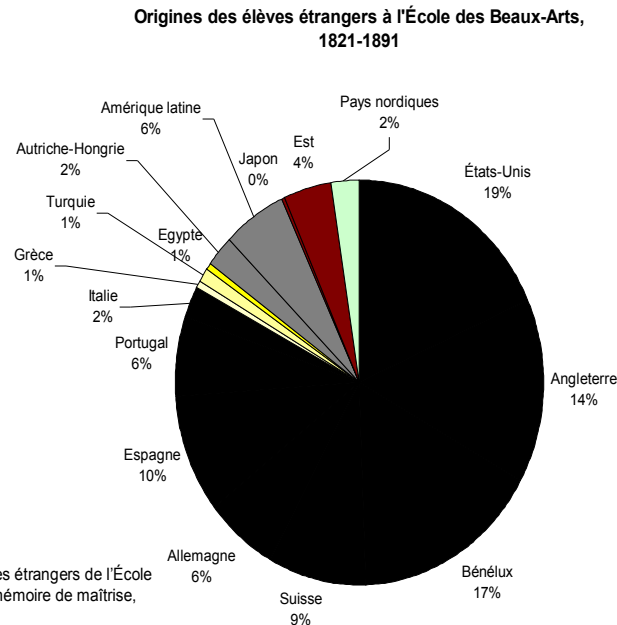
² D'après Véronique Wiesinger, introduction au catalogue de l'exposition *Le Voyage de Paris : les Américains dans les écoles d'art, 1868-1918*, Paris, RMN, 1990, p. 9.

³ Un observateur des arts à l'Exposition universelle de 1878 de Paris écrit ainsi : « Etudiant volontiers à Munich ou à Paris, les artistes autrichiens trouvent le moyen de conserver leur originalité. » Dubosc de Pesquidoux, *L'Art dans les deux mondes, Peinture et sculpture* (1878), Paris, E. Plon et C^{ie}, 1881, t. 2., p. 147.

⁴ Règlement organique de l'École royale et spéciale des Beaux-Arts, art. 1^{er}, chap. I. D'après Delphine Ehrmann, *Les élèves étrangers de l'École des Beaux-Arts : 1821-1891*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Chr. Charle, Paris I Sorbonne, octobre 1997.

particulier), entame peu cette évolution qui reprend après 1874. De 1873 à 1885 on compte 138 élèves étrangers aux Beaux-Arts de Paris¹.

Tableau 3 : La présence des étrangers à l'École des Beaux-Arts, 1821-1891



Au total, entre 1821 et 1891, 325 élèves peintres étrangers venus de 32 pays différents entrent aux Beaux-Arts de Paris – soit un taux d'étrangers de 11,4 %. En 1876, Louis-Dussieux (1815-1894) détaillait leur présence :

[...] les étrangers [...] envoient à Paris, comme autrefois, leurs sujets de talent pour s'y perfectionner. J'ai relevé sur les registres de l'École des Beaux-Arts les noms de 374 élèves étrangers qui ont suivi l'enseignement de l'École (peinture, sculpture et architecture), depuis le 26 janvier 1864 jusqu'au 29 avril 1875 ; parmi eux on compte 94 élèves originaires des États-Unis².

L'École attirait en effet une forte population d'Amérique et de Grande-Bretagne. Les conditions d'études en Amérique étaient loin d'être aussi favorables qu'à Paris. L'école d'art prédominante aux États-Unis, la *Pennsylvania Academy of the Fine Arts* de Philadelphie, envoyait d'ailleurs ses meilleurs élèves en France³. De même les villes anglaises, Londres en particulier, ne disposaient pas de structures de formation artistique

¹ Delphine Ehrmann, *op. cit.*

² Louis-Étienne Dussieux, *Les Artistes français à l'étranger*, Paris-Lyon, Lecoffre Fils, 3^e édition, 1876, p. 21. Et Dussieux d'ajouter en note de bas-de page qu'il a compté 57 Suisses, 41 Anglais, 29 Espagnols, 18 Belges, 13 Russes, 13 Italiens, 12 Grecs, 11 Portugais, 10 Polonais, 9 Allemands, 9 Turcs, 9 Moldo-Valaques, 8 Autrichiens, 6 Hongrois, 6 Hollandais, 4 Suédois, 2 Danois et Islandais, 2 Persans, des Mexicains, des Brésiliens, Chiliens, Péruviens, Montevidéens, Colombiens, etc.

³ Voir Annie Cohen-Solal, *Un jour, ils auront des peintres : L'avènement des peintres américains*. Paris, 1867 - New York, 1948, Paris, Gallimard, 2000.

aussi développées que Paris¹. L'École rayonnait surtout, enfin, vers les pays frontaliers soumis depuis longtemps à l'influence culturelle française : Belgique, Pays-Bas, Luxembourg, Espagne et Italie. Des peintres belges, constata Émile Verhaeren en 1884, « les meilleurs s'en vont à Paris et ne se font connaître que grâce à une espèce de naturalisation française² ». Quant aux Allemands, ils ne venaient pas vers les Beaux-Arts en aussi grand nombre que les autres : à des raisons diplomatiques évidentes, s'ajoutait le rayonnement de Düsseldorf et Munich qui fournissaient déjà une éducation académique de qualité. Les artistes allemands attirés par Paris faisaient en outre le plus souvent un choix esthétique et politique proche du réalisme, passant plus par Barbizon que par l'École des Beaux-Arts³.

L'attraction mondiale des Beaux-Arts, inquiétante pour la population artistique française, vint bientôt préoccuper également les administrateurs de l'École. Un règlement de 1879 précise que les candidats étrangers doivent « se présenter avec une lettre d'introduction de l'ambassadeur, du Ministre ou du Consul Général de leur nation. Tous doivent être munis d'une pièce attestant qu'ils sont capables de profiter de l'enseignement de l'École⁴. » Les Archives de l'École des Beaux-Arts ont conservé les lettres envoyées par les ambassades des candidats [Tableau 4]. On constate que leur nombre augmente considérablement entre 1878 et 1882, et reste important jusqu'en 1884, ce qui pouvait alarmer plus encore les contemporains. Les lettres des ambassades témoignent d'une aire d'influence plus large encore que celle que dessinait la présence effective des étudiants étrangers aux Beaux-Arts : cette aire englobe l'Europe du Nord, la Roumanie, la Russie, mais aussi la Turquie, l'Égypte, jusque l'Asie. Raison de plus pour sélectionner davantage les postulants étrangers à la formation académique française. Le règlement de 1879 vint pourtant entretenir le phénomène de concurrence étrangère : il exemptait les étrangers des limites d'âge imposées aux Français⁵. Les tard-venus pouvaient donc même espérer trouver à Paris une formation

¹ Malgré une politique d'encouragement à la création de musées et bibliothèques (*Act for Encouraging the Establishment of Museums in Large Towns* de 1845 et *Public Libraries Act* de 1850), la créations de galeries se fait attendre en Angleterre : Exeter en 1865, Brighton en 1873, Nottingham en 1876, Liverpool en 1877, Wolverhampton en 1884, Birmingham et Aberdeen en 1885, Sheffield en 1887, Leeds en 1888, Preston en 1893, Norwich en 1894... – voir Brandon Taylor, *Art for the Nation : Exhibitions and the London Public, 1747-2001*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1999, p. 100.

² « La lutte pour l'art », *Le National belge*, 17, 24 février, 14 mars 1884 (*Ecrits sur l'art, op. cit.*, t. 1, p. 122).

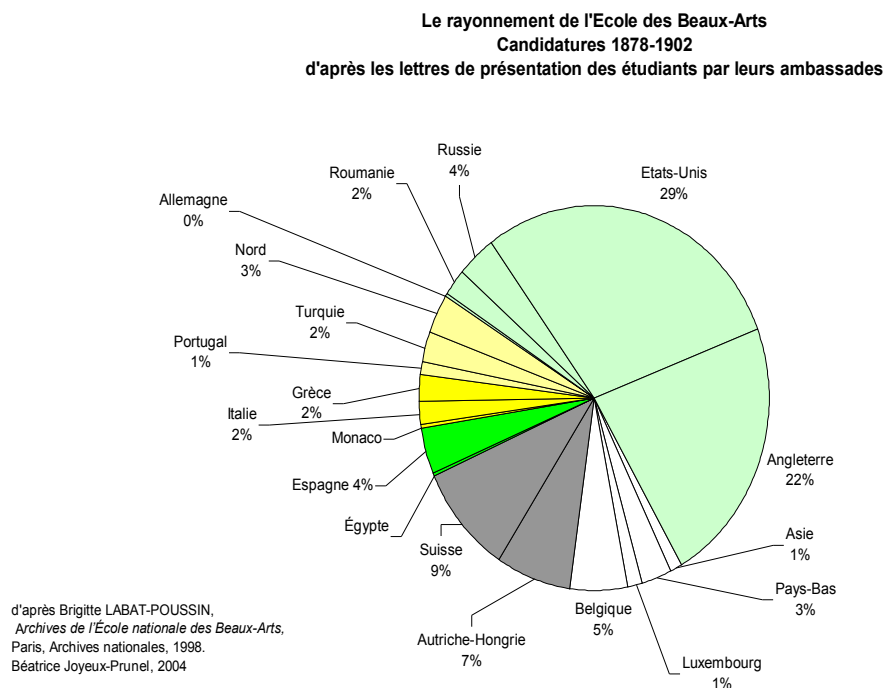
³ Voir *supra*.

⁴ Règlement de l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts, 3 février 1879, titre II « De l'inscription », Article 2, cité par Delphine Ehrmann, *Les élèves étrangers de l'École des Beaux-Arts, op. cit.* p. 4.

⁵ « Nul ne peut obtenir son inscription s'il a moins de quinze ans et plus de trente ans révolus, dernière limite d'âge des études à l'École. Les étrangers ne sont point soumis à cette limite. Ils peuvent participer à tous les concours de l'École, passé l'âge de trente ans, les prix remportés par eux sont honorifiques. » Règlement de l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts, 3 février 1879, titre II « De l'inscription », art. 3 – *ibid.* p. 4.

réservée à de plus jeunes chez eux. C'était ouvrir l'École à des artistes plus âgés que les Français, donc souvent plus formés – donc plus dangereux sur le marché de la peinture.

Tableau 4 : Le rayonnement de l'École des Beaux-Arts (d'après les candidatures étrangères via lettres d'ambassades), 1878-1902



Le refus des étrangers : une xénophobie politique et artistique ?

La crise économique de 1882, ses conséquences sur le marché artistique et l'augmentation ininterrompue de la présence étrangère au Salon et à l'École des Beaux-Arts accentuèrent les velléités protectionnistes de la population artistique de Paris. La presse française se fait ainsi l'écho, après 1882, d'un débat développé sur la question artistique étrangère : faut-il, dans la ligne du libéralisme culturel de la République, laisser la concurrence libre, ou protéger les artistes français ? Dans le sillage de l'Exposition universelle de 1878, le libéralisme avait encore quelques adeptes – quoique peu courageux : c'est un anonyme, dans *Le Musée artistique et littéraire*, qui se propose alors de refuser l'argument patriotique et protectionniste, qu'il accuse d'être un alibi du mercantilisme, et de récuser les peurs d'une dégénérescence par l'art cosmopolite¹. Construire une « muraille de Chine », soutient-il, ne servira à rien : offre et demande vont se réguler automatiquement. Tout bon artiste doit gagner au contact des arts étrangers. La concurrence esthétique et

¹ G., « L'art étranger en France », *Le Musée artistique et littéraire*, 19 juillet 1879, pp. 44-47.

commerciale entre les nations élargit l'horizon d'un pays et l'encourage dans sa lutte contre l'immobilisme, l'académisme, les modes et les conventions.

Mais les difficultés économiques de 1881-1882 firent taire ce genre de discours. En 1883 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, le critique Charles Bigot s'inquiète ainsi des résultats du libéralisme artistique : les autres nations ont rattrapé la France, justement en apprenant à son école. « Les frontières de l'art sont comme tout tombées ; une émulation s'est emparée de toutes les races ; [...] Si les étrangers se sont mis, sans orgueil, à notre école, ç'a été pour apprendre de nous-mêmes à mieux lutter contre nous, avec l'espérance secrète de nous vaincre un jour¹. » A la même époque le critique d'art Marius Vachon (1850-1928) commence à se spécialiser dans la mise en évidence du « péril » auquel est confronté l'art français, tant dans la peinture que dans les industries artistiques². Vachon parvient à se faire envoyer en mission de reconnaissance à l'étranger dans les écoles d'arts européennes³. L'état de l'enseignement artistique français ne laisse pas d'inquiéter. La présence étrangère y est-elle favorable aux étudiants français ? En 1884, une poignée parmi eux publie une lettre demandant que les étudiants étrangers ne bénéficient pas de legs ou de donations en faveur de l'Ecole des Beaux-Arts. Pourquoi les Beaux-Arts financeraient-ils des ressortissants non français ? Jusqu'alors les récompenses accordées aux lauréats des concours dotés par ces fonds ne tenaient pas compte de la nationalité. Le soutien de cette demande par quelques professeurs ne suffit pas cependant pour permettre à l'offensive d'aboutir⁴.

La méfiance vis-à-vis des étrangers se fit plus sourde encore lorsqu'il fallait considérer les artistes allemands. En 1885, l'exposition du peintre berlinois Adolf Menzel à Paris fait ainsi s'élever les protestations. Louis Gonse (1846-1921), dans sa recension de l'événement pour la *Gazette des Beaux-Arts*, souligne les « rumeurs qui se sont élevées dans la presse, [...] l'étonnement des indifférents, [...] la suspicion des malveillants ; [...] comme un grondement en sourdine qui a failli dégénérer en tempête. Que nous veut ce trouble-fête ? Que signifie cette invasion de la concurrence germanique sur notre marché ? De quel droit a-t-on concédé à cet intrus, à cet ennemi de la France, un local public ? Et le conseil municipal de pérorer, l'administration de s'émouvoir. » Gonse avait beau jeu de se faire l'adepte de l'ouverture artistique et culturelle, dans une perspective humaniste qui doit faire

¹ Charles Bigot, « Le Salon de 1883 », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 25, 1883, n° 28, pp. 5-23- citation p. 22.

² Cf. Marius Vachon, *Les peintres étrangers à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, Ludovic Baschet, 1878, et *Nos industries d'art en péril*, Paris, 1882.

³ Voir ses *Rapports à M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État, sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Allemagne, Autriche-Hongrie, Italie et Russie*, Paris, 1885.

⁴ Monique Segré, *L'Art comme institution : l'École des Beaux-Arts 19^{ème} – 20^{ème} siècle*, Paris, éditions de l'École Normale Supérieure de Cachan, 1993, pp. 46-sq.

honneur à la France républicaine dont il est un adepte. Lui-même n'osait prôner l'internationalisme artistique :

... il convient de respecter les sensibilités du patriotisme, il est salutaire de conserver vivant au fond du cœur le souvenir des épreuves de la patrie, et je serais des derniers à faire l'apologie d'un cosmopolitisme dissolvant ; mais, heureusement, l'art n'a rien à démêler avec les exigences de la politique, "l'art n'a pas de patrie", et, de même que nous nous pressons aux auditions des œuvres de Wagner, nous pouvons visiter sans remords l'exposition de Menzel. [...] C'est dans le libre-échange intellectuel qu'un peuple viril peut trouver des armes pour la lutte internationale qui grandit chaque jour avec la concurrence [...]¹.

L'art français devait lutter et assurer la « virilité » de son pays. Peinture, arts décoratifs, sculpture, arts graphiques devaient tous y contribuer. Vachon poursuivit l'année suivante :

[...] à la fin du ce XIX^e siècle, où, d'après les idéologues et les économistes, il devait s'opérer une fusion entre tous les peuples, où toutes les barrières élevées par les conventions politiques, par les mœurs variées, devaient s'abaisser, on voit poindre partout le particularisme le plus absolu, le nationalisme le plus vivace, qui se manifeste par l'art, cette émanation de l'esprit humain qui semblait devoir être le rayonnement éclatant de cette unité intellectuelle si ardemment rêvée dans les nouvelles Utopies.

Les peuples sentent indistinctement que l'heure est venue où, par suite de la diffusion générale des sciences industrielles et commerciales, on ne pourra plus se défendre contre l'invasion des voisins qu'en créant entre tous les membres d'une même race, d'une nation, une solidarité étroite de besoins, de désirs et de satisfactions, basés sur une harmonie parfaite de traditions, de goût et d'imagination. Cette situation économique imprévue, dont les conséquences graves sont imminentes, impose impérieusement l'obligation d'apprendre au peuple ce qu'a été son pays dans le passé, d'en exalter à ses yeux la gloire artistique, en un mot d'élever très haut le goût du peuple et de lui créer des besoins nouveaux, des passions nouvelles².

B) Internationalisation du réalisme et revanche artistique française : l'aurore de l'impressionnisme

On ne s'étonnera donc pas que la peinture des avant-gardes parisiennes, candidate à la fonction de producteur de « besoins nouveaux » et de « passions nouvelles », se soit convertie en peinture nationale à cette même époque. L'intensification de la concurrence artistique des années 1860 était directement à l'origine de l'apparition des avant-gardes : ainsi du Salon des Refusés, en 1863 ; elle fut surtout à l'origine de nouveaux groupements artistiques – ainsi, en 1874, celui d'une « Société anonyme coopérative d'artistes peintres, sculpteurs, graveurs », baptisée plus tard du nom d'« impressionnistes », et dont une minorité seulement se voulait novatrice par sa peinture. L'histoire de l'art moderne semble avoir oublié, d'autre part, que la concurrence étrangère préoccupait même ces premières

¹ Louis Gonse, « Exposition d'Adolphe Menzel à Paris (1^{er} article) », *Gazette des Beaux-Arts*, sér. 2, t. 31 (juin 1885), p. 512-522. Citation pp. 514-515.

² Marius Vachon, *La Crise industrielle et artistique en France et en Europe*, Paris, Librairie illustrée, 1886, pp. 113-114.

avant-gardes. Edmond Duranty le fait bien paraître dans son ouvrage de fiction sur la génération de 1863, rédigé probablement dans les années 1870, *Le peintre Louis Martin*. Dans la nouvelle, Louis Martin, partisan des plus acharnés de Manet, propose à ses amis de renoncer à se présenter aux expositions officielles et de se regrouper pour exposer ailleurs.

L'invasion sur le marché de Paris d'une bande d'Italiens et d'Espagnols extrêmement adroits de métier, vint vers la fin donner plus d'impulsion à ces idées. Cette bande portait un coup sensible aux zélés de la costumerie anecdotique et entravait la vente. Les marchands et le public s'engouaient des Zamacoïs, des Fortuny, des Simonetti, et de toute une série venue à la suite. La pépinière sortie de chez Gérôme songea à lutter contre cette invasion et contre les expositions en masse qu'en faisaient les marchands. Les plus jeunes, les plus actifs, [...] eurent la pensée d'organiser entre eux une exposition perpétuelle¹.

L'appel théorique aux cultures étrangères n'impliquait donc pas nécessairement l'ouverture vis-à-vis de la concurrence venue d'ailleurs. Dans les années 1870 s'ajouta à ces inquiétudes économiques une pression politique nouvelle, qui incitait les peintres parisiens à reconsidérer leur position vis-à-vis de la question artistique nationale. Lionello Venturi, dans ses études sur l'impressionnisme, a désigné les années 1873-1879 comme une période de « réaction du goût » - à l'époque des gouvernements d'Ordre moral². Non seulement la critique d'art, mais aussi le marché répercutaient les inquiétudes politiques consécutives à la défaite. Les « victimes » de la réaction du goût ne furent ainsi pas les seuls impressionnistes : Delacroix, Corot, Millet, Rousseau, Daumier, Courbet, furent également délaissés par les amateurs. A cette époque le marchand Paul Durand-Ruel se ruine en vendant ses tableaux à prix coûtant. Millet, Corot, Daubigny, Daumier, Barye, Diaz, meurent entre 1875 et 1879. La vente de leurs ateliers se fait au moment le plus défavorable. En 1875 la sanction du marché, manifestée par une vente désastreuse à l'hôtel Drouot, paraît irréfutable³.

L'année 1878, où l'Exposition universelle pose plus que jamais la question de l'art français, marque le point culminant de cette réaction. On aurait ainsi pu rendre hommage à feu Millet (1814-1875), à Courbet qui vient de disparaître en 1877, ou encore au vieux Honoré Daumier (1808-1879). Millet n'est pas même mentionné, et de Courbet le public ne peut voir que *La Vague*, achetée par le Luxembourg peu après la mort de l'artiste. Émile Zola, dans son compte-rendu de l'exposition, constate en revanche l'importance de Gérôme et Cabanel, qui « représentent en ce moment notre Ecole et notre Académie des beaux-arts, [...] les personnifient, [...] en sont les pontifes suprêmes » ou de « Bouguereau, trait d'union

¹ Edmond Duranty, « Le Peintre Louis Martin », in *Le Pays des Arts*, Paris, Charpentier, 1881, p. 345.

² Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme, ... op. cit.*, t. 1, pp. 34-sq.

³ Les 23-24 mars 1875, Monet, Morisot, Renoir et Sisley organisent une vente aux enchères à Drouot : elle provoque une émeute et l'intervention de la police. La moitié des œuvres seulement sont vendues. D'après Charles F. Stuckey, *Claude Monet, 1840-1926, op. cit.*, chronologie.

entre Cabanel et Gérôme¹ ». Jean-Léon Gérôme (1824-1904), membre de l'Institut, professeur à l'École des Beaux-Arts et juré du Salon, principal défenseur de l'académisme, est l'irréductible adversaire de l'impressionnisme. Il est représenté à l'Exposition universelle de 1878 par 11 tableaux aux sujets antiques ou orientaux. Parmi les autres représentants de l'académisme, Jean-Jacques Henner (1829-1905) peintre idéaliste à succès, montre 10 tableaux, Jean-Paul Laurens (1838-1921) en expose 14 et Ernest Meissonier (1815-1891), mondialement célèbre pour ses peintures minutieuses de genre et d'histoire, est représenté par 16 œuvres. William Bouguereau (1825-1905) enfin, grand prix de Rome 1850, peintre favori des Pereire et des Boucicaut, est très prisé dans la bourgeoisie française de l'Empire et de la III^e République qui le comble d'honneurs. Sa peinture est particulièrement léchée. L'artiste est exporté en Europe, mais surtout en Amérique, par la galerie Goupil- Boussod & Valadon.

A l'Exposition universelle de 1878, la peinture académique domine donc. Les organisateurs n'ont pas entériné la victoire du réalisme en couronnant ses maîtres – même si Corot et Daubigny ont droit tous deux à une rétrospective de dix et neuf tableaux. Quel paradoxe ! souligne Zola : « Dans nos expositions annuelles de peinture les paysagistes tiennent la tête. Cependant l'opinion courante les traite toujours avec un certain mépris. Ainsi le jury les récompense beaucoup moins volontiers. Jamais une médaille d'honneur ne sera décernée à un paysagiste². » Le jury a exclu Manet et les impressionnistes, ainsi que Delacroix, Millet, Rousseau, Decamps, Barye, Ricard, Troyon.

Lionello Venturi a interprété cette réaction comme une peur sociale : « Ils flairèrent le danger social dans la peinture des impressionnistes. [...] C'était en peinture "la fin des notables", l'adieu aux élégances et à la splendeur, l'origine d'une nouvelle dignité attribuée aux masse populaires³... » La peur était surtout politique : « on sait ce qu'il en est, poursuivait Zola : Courbet a participé à la Commune en 1871⁴ ». Elle fut aussi largement liée au rayonnement à l'étranger d'une peinture dont on ne savait s'il fallait ou non l'accepter comme représentative de l'art français. L'impressionnisme, en effet, était très novateur par sa touche imprécise (et impressionniste), et par l'éclat de lumière qu'il jetait sur les toiles. Il ne répondait pas aux critères établis de définition d'une peinture française finie, aux contours délimités, aux fonds sombres et sérieux. Dans un tableau

¹ Émile Zola, « Lettres de Paris : L'École française de peinture à l'Exposition de 1878 », *Le Messager de l'Europe*, juin 1878 (version en ligne des écrits sur l'art de Zola (<http://www.cahiers-naturalistes.com/ecritsarts.htm>)). Une autre version est proposée dans *Mon Salon, op. cit.*, p. 296).

² *Ibid.* (*Mon Salon, op. cit.* p. 310).

³ Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme, op. cit.*, p. 35.

⁴ Émile Zola, « Lettres de Paris : L'École française de peinture à l'Exposition de 1878 », *Le Messager de l'Europe*, juin 1878 (*Mon Salon, op. cit.* p. 287).

impressionniste, les frontières picturales sont brouillées par la couleur. La proximité avec certaines toiles de Turner, où la peinture plonge le spectateur dans l'humidité d'un paysage marin, la fumée d'un train ou la brume d'un matin, pouvait dérouter des amateurs en attente d'horizons plus précis, d'atmosphères plus sèches. Enfin le renversement ou le raccourcissement des points de vue, puisés dans l'art japonais, ne cadraient pas du tout avec les compositions équilibrées enseignées dans les milieux académiques, et que le Salon reproduisait. Ce brouillage des frontières visuelles fut interprété comme un effacement de frontières culturelles et politiques. Une telle peinture ne pouvait représenter l'art français.

Une « place au Louvre » pour le réalisme ?

C'est pourtant ce que tentèrent de démontrer les critiques d'art partisans du réalisme dès la fin du Second Empire : que l'art réaliste et impressionniste, même s'il empruntait aux traditions étrangères et transgressait les définitions admises de l'art national, était essentiellement français ; et qu'il faisait la gloire de l'école artistique du pays. Émile Zola, défenseur passionné de la peinture de son camarade Manet, a ainsi cherché, dès 1866 à disculper ce dernier qu'on accusait d'imiter les Espagnols. En acceptant déjà l'idée qu'imiter l'art espagnol était une faute, Zola souscrivait à l'idéal dominateur de l'art national : la peinture réaliste, insiste-t-il dans la plupart de ses articles pour *l'Événement*, a pris racine dans l'art français. « M. Manet sera un des maîtres de demain », écrit-il en mai 1866, « La place de M. Manet est marquée au Louvre¹ ».

En 1866, Zola est certes fondé à intégrer la peinture de ses amis dans la tradition française, puisqu'il peut la rapporter à l'école du plein-air des années 1830 et à la pâte de Gustave Courbet. En effet la peinture de Barbizon, après 1860, est devenue pour le public français une branche de l'école française. Au Salon de 1866 Corot et Daubigny, ses grands représentants, font partie du jury. A cette même exposition le public a consacré Courbet². Les artistes de la nature et de la vérité, que l'on traitait hier d'anglais à cause de la proximité de leur peinture avec celle de Constable ou de Turner, ou de révolutionnaires internationalistes (Courbet ayant pactisé avec Proudhon), sont maintenant acceptés. « Nos pères ont ri de Courbet, et voilà que nous nous extasions devant lui ; nous rions de Manet, et ce seront nos fils qui s'extasieront en face de ses toiles³ », poursuit Zola. Pourquoi le réalisme ne serait-il pas consacré français à son tour ?

¹ Émile Zola, « M. Manet », *L'Événement*, 7 mai 1866 (*ibid.* p. 71).

² Émile Zola, « Les Chutes », *L'Événement*, 15 mai 1866 (*ibid.* p. 80).

³ Émile Zola, « Le Moment artistique », *L'Événement*, 4 mai 1866 (*ibid.* p. 63).

Ce besoin pour Zola d'intégrer le réalisme dans la tradition picturale française, manifeste largement la domination du modèle culturel français national sur le jeune écrivain à moitié étranger, assoiffé de reconnaissance dans le champ littéraire et politique national. Mais Zola, observateur très fin des réalités sociales, a bien compris comment fonctionne le système de consécration parisien : une peinture trop novatrice, d'abord refusée, devient une fois consacrée une branche de « l'école française » alors qu'on la rejetait comme étrangère. Ne faut-il donc pas, pour accélérer sa consécration, montrer sa blanche patte nationale ? Le 16 mai 1866, le journaliste Théodore Pelloquet, invité à écrire dans *l'Événement* pour faire contrepoids aux prises de position de Zola, tranche la question : « Je viens de lire les articles de M. Claude [pseudonyme de Zola] et je suis loin de partager son sentiment sur le rôle qu'il attribue à M. Manet dans l'école française¹. »

A partir de 1875 le travail de nationalisation de la peinture réaliste s'intensifie. Zola, porte-parole le plus connu de la nouvelle école, fait du paysage « la gloire de notre école contemporaine² ». Il est temps pour la France d'accepter la peinture moderne : « Après la décadence de l'académisme, à la suite de la victoire du romantisme et du réalisme, il ne reste qu'à accepter, en bloc, toutes les tentatives modernes³. » De la variété de production des peintres français, le romancier fait l'arme majeure de la domination française sur le monde : « C'est pourquoi, si toutefois je ne suis pas aveuglé par mon orgueil national, l'école française demeure la première école dans le monde. Ce n'est pas [...] qu'elle puisse mettre en avant un nom célèbre, un peintre hors série, mais c'est en raison de son charme exceptionnel, de sa diversité, de sa grâce⁴. » Même allégeance à la France artistique un mois plus tard, pour le Salon de 1875 : « Notre école française reste la première du monde, non pas que nous ayons en ce moment de grands maîtres, mais parce que nous possédons l'esprit, le métier facile, la tradition correcte, l'entrain superbe⁵. »

Lors de l'exposition impressionniste de 1876, Mallarmé, Zola et Edmond Duranty, chacun à sa manière, placent les impressionnistes dans la tradition française. Zola s'efforce de montrer comment la peinture de Manet et celle des impressionnistes s'y intègrent : « le mouvement révolutionnaire qui s'amorce transformera assurément notre école française d'ici vingt ans », souligne-t-il⁶. Son collègue Duranty fait de même lorsqu'il rattache la peinture impressionniste à l'art désormais consacré de Millet, Courbet, Ingres, Corot et

¹ *L'Événement*, in Jacques Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, op. cit. p. 41.

² Émile Zola, « Lettre de Paris », *Le Sémaphore de Marseille*, 4 mai 1875 (*Mon Salon*, op. cit. p. 245).

³ Émile Zola, « Lettres de Paris », *Le Messager de l'Europe*, juin 1875 (*ibid.* p. 214).

⁴ *Ibid.* p. 217.

⁵ « Lettre de Paris », *Le Sémaphore de Marseille*, 4 mai 1875 (*ibid.* p. 210).

⁶ « Lettre de Paris – 29 avril 1876 », *Le Messager de l'Europe*, juin 1876. Je reprends la traduction proposée par le site internet cité plus haut. Une autre version est disponible dans *Mon Salon*, op. cit. pp. 247 et suivantes.

Chintreuil¹. Quant à Théodore Duret, grand ami des impressionnistes, il les fait dériver directement de Delacroix, Millet, Corot et Manet, soulignant qu'aucun parmi eux n'a rejeté la peinture classique. Dans un dialogue avec un amateur de peintre classique, le *Critique d'avant-garde* reprend la métaphore culinaire de la génération précédente :

Nous aimons donc la peinture de toutes les écoles et nous ne demandons à personne d'enlever un seul tableau pour accrocher un impressionniste ; qu'il le pendre seulement à la suite. Convives ! *Vous êtes bien à table*, gardez vos sièges ; nous allons mettre une rallonge et nous asseoir à vos côtés. Nous apportons un *nouveau plat* ; il vous procurera les *délices de sensations nouvelles*. *Goûtez avec nous*².

Dix ans plus tôt le public était dégoûté par la mixture réaliste. La gastronomie artistique française pourra-t-elle s'enrichir de nouvelles saveurs ? Le marchand Paul Durand-Ruel, défenseur des nouvelles formes d'art, y compte bien. Sous le second Empire sa galerie a porté ses efforts sur l'école de 1830, que le public commençait tout juste à accepter. Depuis la guerre de 1870 il s'intéresse aux travaux de Pissarro, Monet, Sisley, puis Renoir, Manet et Degas. C'est dans sa galerie, 11 rue Lepeletier, que fut présentée la deuxième exposition impressionniste en 1876. Face à la réprobation dont sont victimes ses peintres et à la « réaction du goût » dont l'Exposition universelle de 1878 lui semble le plus flagrant témoignage, Durand-Ruel riposte : il réalise en même temps que l'Exposition universelle une exposition de la peinture française telle qu'il la conçoit, de l'école de 1830 à 1870, montrant 88 Corot, 32 Delacroix, 30 Courbet. Il propose ainsi une généalogie de l'art moderne, dont les tableaux vendus à sa galerie sont les dignes successeurs. Il construit en fait une histoire alternative de l'art français, dont les peintres qu'il défend sont les descendants évidents.

Evoquant cette « exposition de la peinture française authentique de 1830 à 1870 » dans ses mémoires, Paul Durand-Ruel souligne qu'elle fut un succès³. Cet événement rencontrait en fait les attentes du public. Présenter l'école de 1830 et la peinture réaliste comme des tendances dignes d'incarner une tradition artistique française moderne, c'est alors en effet proposer une interprétation quasiment patriotique de l'expansion européenne du réalisme. L'internationalisation des styles, que l'on ne sait comment comprendre et dont on se demande alors depuis quelques années si elle ne menace pas la supériorité française, est dans cette perspective une preuve supplémentaire du rayonnement national à l'étranger. On

¹ Louis-Edmond Duranty, *La nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Dentu, 1876, pp. 14-15.

² Théodore Duret, *Les peintres impressionnistes – Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, Paris, Librairie parisienne H. Heymann et J. Perois, 1878 – repris dans *Critique d'avant-garde*, (1885), Paris, École nationale des Beaux-Arts, 1998, p. 61. C'est moi qui souligne.

³ Mémoires de Paul Durand-Ruel, in L. Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme, op. cit.*, t. II, p. 210.

comprendra pourquoi Zola, dès 1875, proclamait la victoire internationale du réalisme : « Le romantisme a ébranlé l'Académie, le réalisme l'a fait tomber définitivement¹ ».

Après 1878 le discours avant-gardiste s'est ainsi tourné vers un argument plus porteur : celui du rayonnement de la peinture réaliste à l'étranger, démonstration par les faits que l'influence artistique française à l'étranger est le résultat de l'expansion de la peinture réaliste et non académique. N'est-ce pas une preuve que le réalisme contribue en premier lieu à la supériorité artistique française ? Les critiques d'art favorables au réalisme le soulignent à l'envi. Edmond Duranty constate ainsi, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, que l'art allemand est passé d'une orientation idéaliste vers le réalisme : « Beaucoup des œuvres germaniques ressemblent maintenant à celles qui sont l'expression courante et moyenne de la peinture française ou belge² ». Il est rejoint par Jules Castagnary (1830-1888) dans *Le Siècle* : « Où va [...] le courant des idées ? On ne peut se le dissimuler, il va à la représentation de la vie moderne. Le phénomène nous est connu. Nous l'avons observé en France, et nous sommes heureux de le retrouver en Allemagne³. » Et Duranty de conclure que les artistes allemands entrent dans « le courant commun d'art et de goût qui enveloppe toute l'Europe⁴ » - et qui est bien sûr parti de France.

La définition d'une peinture moderne française : la jeune république et les arts

Autour de 1880, le réalisme et l'impressionnisme sont progressivement assimilés dans la peinture française. La stratégie intégrationniste des critiques d'avant-garde a bien fonctionné. Cette insertion du réalisme dans la culture française est favorisée par l'arrivée au pouvoir des partis républicains après la crise constitutionnelle de 1877. Le mouvement républicain a besoin en effet d'une légitimité nouvelle : celle d'une culture française rayonnant dans le monde entier. Le réalisme vient occuper une place vacante : celle d'incarner l'art français universel. L'internationalisme révolté des années 1860-1870 se transforme en cosmopolitisme, cette fois connoté positivement : il incarne l'universalisme hérité de la Révolution française. Déjà l'Exposition universelle de 1878 devait affirmer le rayonnement de la jeune république et mettre fin à son isolement diplomatique. Le régime, y consacrant un investissement financier considérable (plus de 130 millions de francs),

¹ Émile Zola, « Lettre de Paris – Une exposition de tableaux à Paris », *Le Messager de l'Europe*, juin 1875 (*Mon Salon*, *op. cit.* p. 217).

² Edmond Duranty, « Exposition Universelle. Les Ecoles étrangères de peinture. Allemagne », *Gazette des Beaux-Arts* 18/1878, pp. 50-62 – p. 53.

³ Émile Bergerat, « Exposition universelle. Les Beaux-arts. L'École allemande », *Journal officiel de la République Française*, 17 octobre 1878, p. 9805 ; Jules Castagnary, « L'Exposition XXIV : Œuvres d'art (section allemande) », *Le Siècle*, 7 juin 1878.

⁴ Edmond Duranty, « Exposition universelle », *Gazette des Beaux-Arts*, article cité, p. 56.

entendait montrer au monde la supériorité de la République sur le régime impérial¹. Il s'agissait aussi de témoigner de la renaissance française après la défaite face à l'Allemagne et la Commune ; à l'intérieur, de faire oublier la crise politique et réunir les Français autour d'un idéal nouveau.

L'adhésion à un modèle progressiste, libéral, hérité des Lumières (et de Voltaire on célébra en 1878 le centenaire), constituait un terrain favorable pour l'intégration du réalisme et de l'impressionnisme dans une histoire moderne de l'art français². Pourquoi, dès lors, ne pas allier la république et le réalisme ? Le rayonnement du second doit servir à celui de la première. Les antécédents révolutionnaires, démocratiques, du réalisme ne sont-ils d'ailleurs ceux dont la république se réclame ? Courbet a participé à la Commune : il a contribué à sa manière à l'installation de la république après la chute du régime napoléonien. Les nouvelles élites au pouvoir en France, déjà adeptes de la peinture réaliste et parfois impressionniste, pourront d'autant mieux la soutenir officiellement qu'elle est déjà connue à l'étranger.

Après 1878, la politique artistique de la France prend une direction éclectique et libérale³. Le 5 janvier 1879 les élections au premier tiers sortant du Sénat marquent une éclatante victoire des républicains qui parviennent bientôt à entrer en force dans la haute fonction publique. La démission de Mac-Mahon le 30 janvier, et l'élection à la présidence de Jules Grévy sont décisives. En février 1879, les Opportunistes s'installent au pouvoir. Jules Ferry (1832-1893) devient ministre de l'Instruction publique du ministère Waddington formé en février. Jusqu'en 1885 il détient les rennes de l'Instruction publique, conduisant une politique remarquable de libéralisation de la culture française, dont les beaux-arts représentent aussi un chantier. La création, en 1881, du Grand Ministère de Léon Gambetta (1838-1882), accentue ce tournant, avec la nomination au poste de directeur des Beaux-arts, de Jules Castagnary, et d'Antonin Proust comme Ministre des Arts. Castagnary, critique d'art et journaliste, accompagne depuis longtemps le mouvement réaliste. Il a été le défenseur passionné, dans ses *Salons* rédigés de 1857 à 1879, du réalisme et de l'impressionnisme. Venu compléter sa formation juridique à Paris, il a fréquenté Courbet, Jules Vallès, Alphonse Daudet. C'est lui qui, en 1861, a persuadé Courbet de fonder un atelier pour défendre la doctrine réaliste. Pour désigner les jeunes peintres inspirés par cette esthétique, il a inventé le mot « naturaliste ». En 1873 il organise une exposition des

¹ Cf. Anne Pinget, 1878 : *La 1^{ère} Exposition universelle de la République*, carnets parcours du Musée d'Orsay, Paris, Musée d'Orsay, 1978.

² Au Champ-de-Mars, le palais élevé par Formigé pour l'Exposition universelle de 1878 doit dire la modernité de l'architecture française. Une statue de la Liberté réalisée par Bartholdi y proclame l'invitation révolutionnaire à l'émancipation des peuples.

³ Voir Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et État sous la III^e République : Le Système des Beaux-Arts 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

Refusés, sur l'exemple du Salon de 1863. Entré en 1874 au conseil municipal de Paris, il en devient président en 1879. Gambetta président du Conseil le charge de la direction des Cultes et le nomme un an avant sa mort directeur des Beaux-Arts.

Castagnary s'entoure d'une équipe susceptible de le seconder dans la politique culturelle des républicains. Il appelle près de lui Roger Marx (1859-1913) qui dirige son cabinet. Ce dernier est le neveu d'Adrien Marx, ancien inspecteur des Beaux-arts et ami de Manet. Antonin Proust, journaliste au *Temps* en 1870, élu député républicain de Niort en 1876, est lui aussi un fervent adepte du réalisme. Il est en effet le meilleur ami de Manet dont il a été le condisciple dans l'atelier de Couture¹. Avec lui, il a fréquenté Baudelaire, Banville, Murger, pour devenir dans les années 1860 un habitué du Café Guerbois. Abandonnant la peinture pour la politique, Proust est resté proche de Manet qu'il a présenté à Gambetta. Rapporteur au budget des beaux-arts en 1879, puis nommé ministre des Arts de Gambetta, Proust incarne le projet d'une politique républicaine libérale des arts. L'engagement continu de Castagnary, de Proust et de Roger Marx pour moderniser les institutions artistiques, se dirige d'emblée contre le monopole de l'académisme, tant du côté des musées que dans la nouvelle organisation du Salon. Par un arrêté du 27 décembre 1880 est décidée la « gestion libre et complète, [...] gestion matérielle et artistique » du Salon, confiée « à tous les artistes français² ».

Cette libéralisation doit s'enraciner dans l'ouverture esthétique du régime. Le programme pédagogique des républicains privilégie deux courants : d'une part, celui de la réalité de leur époque – la modernité -, d'autre part celui d'une tradition renaissante, que Proust élargit à l'échelle européenne et française, et ne limite plus, comme le voulait le système du prix de Rome, à l'art grec ou à la Renaissance italienne. Le paysage revient à la mode. Bientôt ce genre est interprété comme la meilleure réalisation du national, et l'école de Barbizon, Corot en particulier, comme un lieu de rencontre des peintres les plus « français »³. La République fait sien l'héritage de Courbet : Proust, lors de son court passage au ministère des Beaux-Arts (1881), obtient l'acquisition par l'État de quatre tableaux du maître dont la succession passe en vente : *L'Enterrement à Ornans*, *Le Combat de cerfs*, *L'homme à la ceinture de cuir* et *L'Homme blessé*. Il obtient pour Manet la Légion d'honneur la même année. Le réalisme est présenté par la critique républicaine comme une nouvelle école française, plus française cette fois que les emprunts faits à l'art italien ou

¹ Ses souvenirs sur Édouard Manet sont publiés en février et mars 1897 par la *Revue blanche*.

² Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et État sous la III^e République 1870-1940*, Thèse de Doctorat d'Histoire, Paris, 1989, p. 107.

³ Voir Françoise Cachin, « Le paysage du peintre », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de Mémoire*, t. II. La Nation, Paris, Gallimard, 1997 – volume 1, « L'Immatériel – Paysages », pp. 957-996.

grec. Paris capitale de l'art, ce sera donc dans la perspective républicaine et moderne une ville qui ne cherche plus ses modèles à Rome seulement. Les jeunes artistes les plus prometteurs iront se former partout en Europe. Ainsi le « Prix du Salon », décerné depuis 1874, est redéfini par un arrêté du 10 mai 1881 : il doit permettre à son bénéficiaire de passer deux ans à l'étranger, financés par une bourse de 5 000 francs par an¹. Il concurrence le prix de Rome en assurant une liberté d'itinéraire et un choix du pays de résidence que le système traditionnel ne permettait pas. A la même époque Antonin Proust recommande aux peintres, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, de prendre leurs leçons non plus seulement à Rome, mais dans tous les musées européens².

La *Gazette des Beaux-Arts* devient justement à cette époque un lieu central dans la définition de cette esthétique nationale moderne. Depuis le départ de son fondateur Charles Blanc élu académicien depuis 1869³, la revue s'est orientée de plus en plus vers l'art moderne. La peinture qu'elle soutient participe d'une modernité assagie et nationale. La *Gazette* devient la plate-forme d'un mouvement cherchant à concilier académisme et naturalisme, en un *juste milieu* fédérateur, susceptible de fournir de nouvelles règles à l'art français, et de correspondre au véritable rayonnement de la peinture parisienne à l'étranger.

L'Impressionnisme se nettoie

Héritier le plus proche du réalisme, l'impressionnisme n'a donc plus vraiment avantage à se réclamer de cultures étrangères. Dans les nouvelles conditions du champ politique et artistique, une place est libre pour une esthétique moderne et française à la fois. En 1878 Zola citait Théodore Duret : « Les impressionnistes, dit Duret, ne sont pas apparus d'eux-mêmes. Ils sont le résultat d'un bouleversement progressif au sein de l'école française contemporaine⁴. » Deux ans plus tard le romancier Joris-Karl Huysmans (1848-1907) résume, lors du Salon de 1880 : « En somme, l'art français est par terre, tout est à reconstruire ; jamais plus glorieuse tâche n'a été réservée à des artistes de talent comme ceux dont je viens de parcourir les envois, dans la salle des Pyramides [...] [c'est-à-dire] le petit groupe des impressionnistes⁵ ». L'impressionnisme sera-t-il donc le re-constructeur de

¹ Huit bourses de voyage de 4 000 francs accompagnent cette mesure. Voir Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, p. 221.

² Antonin Proust, « Le Salon de 1882 », *Gazette des Beaux-Arts*, XXV, 1882, p. 548.

³ Charles Blanc est élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1869, puis à l'Académie française en 1876, et occupe une chaire d'esthétique au Collège de France.

⁴ Émile Zola, « Lettres de Paris : L'École française de peinture au Salon de 1878 », *Le Messager de l'Europe*, Juillet 1878 (*Mon Salon*, op. cit. p. 314).

⁵ Joris-Karl Huysmans, *L'Art moderne*, (Paris, Charpentier, 1883) in *Œuvres complètes*, VI, Paris, éditions G. Crès et C^{ie}, 1928, p. 142.

l'art moderne français ? C'est ce que se prétendent ses adeptes. L'inspiration cosmopolite doit se faire plus discrète. L'influence japonaise par exemple, est pour Zola une denrée à consommer désormais avec modération :

On les a accusés avec raison de s'être inspirés des gravures japonaises, si intéressantes, qui sont aujourd'hui entre toutes les mains. [...] J'ajouterais pourtant que, si l'influence du japonisme a été excellente pour nous tirer de la tradition du bitume et nous faire voir les gaietés blondes de la nature, une imitation voulue d'un art qui n'est ni de notre race ni de notre milieu, finirait par n'être plus qu'une mode insupportable. Le japonisme a du bon, mais il ne faut pas en mettre partout ; autrement, l'art tournerait au bibelot. Notre puissance n'est pas là¹.

Même la peinture des impressionnistes s'insère davantage dans cette tradition française moderne remontant à Courbet et au plein air de l'école de 1830. Claude Monet, après l'échec de la vente de mars 1875, s'essaie à une peinture à la Courbet, dans un sujet populaire assez exceptionnel chez lui : *Les Déchargeurs de charbon*² [Figure 10]. En 1876 il expose encore une *Japonnerie*³, attraction de la deuxième exposition des peintres impressionnistes ; mais c'est sa dernière. L'artiste se consacre désormais aux paysages campagnards et aux compositions de plein air ; ou aux vues urbaines, peintures au sujet moderne s'il en est, pour exposer lors de la III^e exposition impressionniste en 1877 des intérieurs de gare. Pendant l'Exposition universelle de 1878, il s'inspire des rues pavées près des portes Saint-Martin et Saint-Denis, réalisant *La Rue Montorgueil* et *La Rue Saint-Denis* flottant sous les drapeaux tricolores⁴. Ces vues de Paris, exposées à la IV^e exposition impressionniste, du 10 avril au 10 mai 1879, sont très appréciées. « L'impressionnisme ? Il se nettoie », annonce le critique Charles Tardieu ; « il met des gants. Bientôt il dînera en ville⁵. »

¹ Émile Zola, « Le naturalisme au Salon », *Le Voltaire*, 18-22 juin 1880 (*Mon Salon, op. cit.*, p. 337).

² *Les Déchargeurs de charbon*, 1875, Paris, Musée d'Orsay.

³ *La Japonaise*, Musée des Beaux-Arts de Boston, fit scandale en 1876 – une tête de samouraï était placée à la hauteur des fesses de la jeune femme. Vendue peu après à l'hôtel Drouot, la toile atteignit le prix de deux mille vingt francs. Zola avait écrit sur elle : « Son grand tableau [...] est saisissant par sa couleur et son étrangeté » (« Lettre de Paris », *Le Messager de l'Europe*, juin 1876, repris dans Zola, *Mon Salon, op. cit.* p. 279).

⁴ Claude Monet, *La Rue Montorgueil* (Paris, fête du 30 juin 1878), 1878, huile sur toile, Musée d'Orsay et *La Rue Saint-Denis* (Paris, fête du 30 juin 1878), Musée des Beaux-Arts de Rouen.

⁵ Charles Tardieu, « La peinture au Salon de Paris », *L'Art*, 1879, t. II, p. 202, repris dans Lionello Venturi, *Archives de l'impressionnisme, op. cit.* t. II, p. 338.



**Figure 10 : Claude Monet (1840-1926),
Les Déchargeurs de charbon, 1875,
huile sur toile, 55 x 66 cm,
Paris, musée d'Orsay**

Dans ce travail pour acquérir une légitimité honorable, il devenait indispensable de prendre une distance nette vis-à-vis de l'image radicale encore conférée par l'appartenance impressionniste. Raison suffisante pour Monet et Renoir de se retirer des expositions du groupe. La règle étant qu'un artiste reçu au Salon ne doit pas exposer avec le groupe, en 1879 Renoir ne participe pas à la quatrième exposition impressionniste. Son succès au Salon incite Monet à suivre l'exemple de son camarade. Malgré la fureur de Degas, Monet et Renoir se présentent au Salon de 1880 et désertent la cinquième exposition impressionniste. Cézanne les soutient dans cette ambition¹. L'année suivante, la sixième exposition impressionniste, du 2 avril au 1^{er} mai 1881, se fait sans Monet, Renoir, Cézanne, ni Caillebotte ni Sisley.

On peut suivre, dans les correspondances des peintres, leurs stratégies pour conquérir un public plus large et gagner l'honorabilité. Cézanne mise sur la célébrité de Zola². Monet et Renoir entretiennent leurs relations avec une clientèle fortunée, et sont attentifs à travailler leur propre image de peintres modernes, sérieux, dignes de ce nom. Monet organise sa première exposition personnelle en juin 1880, au siège de la revue *La Vie moderne*. Visitant en décembre 1882 avec Pissarro l'exposition « internationale » de la galerie Georges Petit, rue de Sèze, il prend conscience avec son ami que les salles luxueuses de Petit³, seraient un lieu idéal pour expositions impressionnistes. Les peintres poussent

¹ Dans une lettre à Zola, datée du 10 mai 1880, Cézanne joint une lettre de Renoir et Monet au Ministre des Beaux-Arts, qu'il demande à son ami journaliste de publier dans *Le Voltaire* : Renoir et Monet y protestent contre un mauvais placement au Salon et réclament pour l'an prochain une exposition « du groupe des impressionnistes purs » (Paul Cézanne, *Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, Bernard Grasset, 1930, p. 192)

² Il écrit à son ami le 12 avril 1881, lui demandant son soutien lors d'une vente aux enchères : « on ne doute pas que le seul appui de ton nom ne fut un grand attrait auprès du public pour attirer des amateurs et recommander la vente [...] » *ibid.* p. 196.

³ Georges Petit propose en effet à ses artistes plusieurs salles d'exposition, dont une de 2700 pieds carrés, éclairées à l'électricité.

donc Durand-Ruel à faire affaire avec Petit¹. Pourquoi ces « concessions » ? Pure affaire commerciale. Justifiant son envoi au Salon de 1881, Renoir écrit à Durand-Ruel :

Il y a à Paris à peine quinze amateurs capables d'aimer un peintre sans le Salon. Il y en a 80.000 qui n'achèteront même pas un nez si un peintre n'est pas au Salon. Voilà pourquoi j'envoie tous les ans deux portraits, si peu que ce soit. De plus, je ne veux pas tomber dans la manie de croire qu'une chose ou une autre est mauvaise suivant la place. En un mot, je ne veux pas perdre mon temps à en vouloir au Salon. [...] Je vous prie donc de plaider ma cause auprès de mes amis. Mon envoi au Salon est tout commercial. En tout cas, c'est comme de certaines médecines. Si ça ne fait pas de bien, ça ne fait pas de mal².

Quant à Monet il présente les mêmes arguments en 1883, toujours à Durand-Ruel auquel il reproche de ne pas faire suffisamment connaître son exposition prévue pour février-mars :

Ne croyez pas que j'aspire à voir mon nom dans les journaux. Je suis bien au-dessus de cela et je me moque de l'opinion de la presse et des soi-disant critiques d'art, tous plus bêtes les uns que les autres. Non, au point de vue artistique cela ne change rien, je sais ma valeur, et suis plus difficile pour moi que n'importe qui. Mais c'est au point de vue commercial qu'il faut voir les choses. Et ne pas reconnaître que mon exposition a été mal annoncée, mal préparée, c'est ne pas vouloir voir la vérité. Il fallait à tout prix s'assurer le concours de la presse, car même les amateurs intelligents sont sensibles au plus ou moins de bruit que font les journaux. Je n'ai pas, croyez-le bien, l'ambition d'être populaire [...] mais je trouve que nous ne sommes pas assez connus, et que l'on ne voit pas assez nos tableaux³.

Monet décide donc, pour son exposition personnelle organisée chez Durand-Ruel (28 février-27 mars 1883) de prendre lui-même en charge sa promotion dans la presse républicaine. Il parvient à conquérir la prestigieuse *Gazette des Beaux-Arts* : un article d'Alfred de Lostalot (1837-1909) expose ses choix picturaux en parallèle avec les découvertes scientifiques récentes. Deux dessins de Monet illustrent l'article. Monet n'oublie pas d'en offrir un au directeur du magazine, Louis Gonse⁴. Le peintre envoie d'autre part une petite peinture à Philippe Burty (1830-1890), et un texte sur sa carrière⁵. Burty est un grand ami de Gambetta qui l'a chargé de la critique d'art dans son journal *La République française*. Depuis longtemps il s'est prononcé en faveur de la peinture réaliste, de Manet, des impressionnistes. Suite à l'envoi de Monet, Burty écrit un compte-rendu très favorable à Monet dans *La République française* le 27 mars. L'historien américain Philip Nord a montré dans son livre *The Republican Moment*, comment la peinture impressionniste rencontre bientôt les espérances culturelles des milieux républicains⁶. L'engagement pour

¹ Voir la lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, de Poissy le 12/13 novembre 1882 – Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, op. cit. t. I, p. 242.

² *Ibid.*, t. I, p. 115.

³ Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, 7 mars 1883, *ibid.*, t. I, p. 251.

⁴ Charles Stuckey, *Monet*, op. cit., chronologie.

⁵ *Ibid.*

⁶ Philip Nord, *The Republican Moment, Struggles for Democracy in Nineteenth-Century France*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1995. Voir en particulier le chapitre 7 : "The New Painting".

l'impressionnisme est le même dans l'article écrit par Gustave Geffroy (1855-1926) dans *La Justice*, le journal du radical Georges Clemenceau (1841-1929)¹. Monet a compris que sa peinture pouvait répondre aux besoins d'une élite à la recherche d'éléments probants d'une culture moderne. Moderne, et nationale à la fois.

La peinture du *juste milieu* et le rayonnement artistique français à l'étranger

Vers 1882, la peinture impressionniste, dans sa version assagie, est devenue un nouveau drapeau de la supériorité artistique française internationale. Au Salon de Paris de 1882, le naturalisme s'est imposé. Imposé non seulement dans l'art français, mais aussi chez les artistes étrangers reçus par le jury. Émile Verhaeren, jeune critique d'art belge et soutien des plus énergiques des avant-gardes bruxelloises, place au même niveau le rayonnement des « maîtres français, les Bastien-Lepage, les Puvis de Chavannes, les Bonnat² ».

Solennelle, hiératique, la peinture de Puvis de Chavannes (1824-1898) apporte une touche symboliste aux bâtiments publics. Elle est perçue dans les milieux naturalistes comme une peinture trop intemporelle, donc proche de l'académisme – même si les peintres impressionnistes l'admirent depuis longtemps. Léon Bonnat (1833-1922) est un peintre à la mode, maître d'un style académique qui lui vaut les plus grands honneurs. Président du jury du Salon en 1874, il a été acclamé à l'Exposition universelle de 1878³. Ses portraits le font très bien vivre. Sa peinture fait des élèves dans le monde entier. Coopté membre de l'Institut en 1881, il pourrait incarner l'antithèse des peintres impressionnistes. En 1880 pourtant, Émile Zola en fait, de manière très ironique, un « ouvrier du mouvement naturaliste⁴ ». Dans un article publié dans le journal *Le Voltaire* en juin 1880, « Le naturalisme au Salon », le romancier constate ironiquement que l'impressionnisme a vaincu et s'impose désormais dans les milieux officiels. Il y a vaincu, mais toujours sous des apparences plus acceptables que les tableaux exposés à la même époque chez le marchand Durand-Ruel.

Voici, donc, Bonnat et Puvis concurrencés désormais par Jules Bastien-Lepage (1848-1884) et sa version acceptable de l'impressionnisme au Salon. Mieux que Manet, Bastien-Lepage est parvenu à unir autour de lui les avis les plus divers. Le public est habitué au « fini » : Bastien-Lepage termine donc ses toiles, et leur donne un effet « travaillé » qui manque aux travaux d'un Manet ou d'un Monet. L'impressionnisme met des gants. Le jeune Belge Verhaeren l'a bien vu, qui commente à l'occasion du Salon de 1882 :

¹ 15 mars 1883.

² Émile Verhaeren, « Les Belges au Salon de Paris. » *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 17 mai 1882, pp. 65-66 - repris dans *Ecrits sur l'art, op. cit.* t. 1, p. 69.

³ Il y expose dix-sept tableaux.

⁴ « Le naturalisme au Salon », *Le Voltaire*, 18-22 juin 1880 (*Mon Salon, op. cit.* p. 343)..

Voici l'artiste qui exerce actuellement la plus large influence sur l'art français : Bastien-Lepage. Ses imitateurs se comptent par cinquantaines ; ils se comptent même ailleurs qu'en France, à preuve, nos jeunes artistes de l'Essor et de l'Union des Arts. Cette imitation s'enfoncé parfois dans le pastiche [...] Ils copient le décor, le milieu [...] De Bastien-Lepage à Manet, il n'y a pas loin. Ce dernier a été avant tout un intransigeant initiateur auquel le premier doit beaucoup. Seulement, Manet n'a jamais su faire une grande œuvre de ralliement, un ensemble, un tableau qui s'imposait¹.

Bastien-Lepage est le prototype d'un artiste forcé, en fait, de plaire pour s'imposer, tout en ayant fait le choix d'un art novateur. A la différence de Manet issu de la haute-bourgeoisie parisienne, il est sorti d'un milieu rural très pauvre, et entré pour gagner sa vie dans l'administration des postes. Très doué pour le dessin, il parvint à intégrer l'atelier de Cabanel aux Beaux-Arts en 1867, et connut ses premiers succès au Salon de 1874. En 1875, déçu de n'avoir obtenu que le second prix de Rome, Bastien-Lepage serait entré dans la galerie Martinet. Il aurait raconté plus tard qu'il y vit *le Balcon* de Manet, d'où une révélation esthétique le conduisant, de retour chez lui, « à faire ce que je voyais² ». Ce qu'il voyait, mais avec la technique de Cabanel. Émile Zola, qui connaît bien Bastien-Lepage, explicite lors du Salon de 1880 la portée de cette peinture au *juste milieu* :

[...] si nous étudions M. Bastien-Lepage peintre, nous voyons qu'il doit beaucoup aux impressionnistes ; il leur a pris leurs tons clairs, leurs simplifications et même quelques-uns de leurs reflets ; mais il leur a pris tout cela comme devait le faire un élève de M. Cabanel, avec une habileté extrême, et en fondant toutes les accentuations dans une facture équilibrée, qui fait la joie du public. C'est l'impressionnisme corrigé, adouci, mis à la portée de la foule³.

Certes, les compositions de Bastien-Lepage n'agressent pas l'habitus de l'amateur d'art. *Les Foins* (Musée d'Orsay) par exemple, huile sur toile réalisée en 1877, sont acceptés au Salon de 1878 [Figure 11]. L'Etat acquiert cette toile en 1885 après la mort du peintre, pour le Musée du Luxembourg où sont accrochées les œuvres des artistes vivants. Le tableau est présenté à l'Exposition universelle de 1889 – qui couronne justement l'impressionnisme « à la portée de la foule ». La peinture de Bastien-Lepage s'inspire également des grandes préoccupations de la politique de son temps – comme avec *Jeanne d'Arc* (1879)⁴, hommage évident à la Lorraine perdue. Son art propose un idéal type de peinture moderne et patriote à la fois.

¹ Anonyme [Émile Verhaeren], « Le Salon de Paris », *L'Art moderne*, 28 mai 1882 pp. 171-173. Repris dans Émile Verhaeren, *Ecrits sur l'art*, op. cit., t.1, p. 62. Sur Bastien-Lepage, voir aussi *Jules Bastien-Lepage, Damvilliers 1848-Paris, 1884*, Verdun, les Musées de la Meuse, 1984.

² Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son époque*, op. cit., t. I. p. 32.

³ Émile Zola, « Le naturalisme au Salon », *Le Voltaire*, 18-22 juin 1880 (*Mon Salon*, op. cit. p. 343).

⁴ Metropolitan Museum of Art, New York.



**Figure 11 : Jules Bastien-Lepage (1848-1884),
Les Foins, 1877,
huile sur toile, 160 x 195 cm, Paris, musée
d'Orsay**

Acquis par l'Etat en 1885 pour le Musée du Luxembourg.
Expositions : Salon des Artistes français, Paris, 1878, n° 119 ; Exposition universelle, Paris, 1889, n° 11.

L'impressionnisme adouci est une peinture que l'on décore : il ne dérange personne ; et son rayonnement chez les peintres étrangers flatte l'orgueil national¹. D'autres peintres français ont adopté ce naturalisme équilibré. Lors du Salon de 1879, Émile Zola nommait ainsi Ernest Duez (1843-1896), Henri Gervex (1852-1929), Jean Béraud (1849-1936), Jean-François Raffaëlli (1850-1924), Antoine Guillemet (1842-1918), et même le vieux Fantin-Latour² : la supériorité de ces peintres sur les novateurs plus radicaux est d'avoir compris qu'une simple question de technique divisait le public et les novateurs.

Duez, portraitiste, peintre de genre, est passé par l'atelier de Pils aux Beaux-Arts. Il pratique un réalisme frotté d'impressionnisme, dont il possède d'ailleurs quelques tableaux³. Jean Béraud est proche des impressionnistes : familier de leurs rencontres à la Nouvelle Athènes, il participe aux discussions interminables de Manet et Marcellin Desboutin (1821-1902). Passé par l'atelier de Bonnat, il a connu ses premiers succès au Salon de 1876. Ses scènes de la vie parisienne, qu'il brosse d'une manière impressionniste raffinée, ont un grand succès dans le grand monde qu'elles représentent d'ailleurs le plus souvent. Ainsi de son *Jour de vent sur le Pont des Arts* [Figure 12], réalisé vers 1880, où le travail du mouvement de la robe du personnage féminin, vu en contre-plongée, et l'insistance sur la course des nuages rappellent *La Promenade-Femme à l'ombrelle* de Monet, exposé pour la deuxième

¹ Zola précisait dans « Le naturalisme au Salon » : Bastien-Lepage, « Ce jeune peintre, qui est à peine âgé de trente ans, je crois, a déjà remporté toutes les récompenses imaginables, des médailles et la croix. On l'acclame, on le grise d'éloges. » (*Le Voltaire*, 18-22 juin 1880, repris dans *Mon Salon, op. cit.* p. 342).

² Émile Zola, « Lettres de Paris – Le Salon de 1879 - Nouvelles littéraires et artistiques », *Le Messager de l'Europe*, juin 1879 (*ibid.* p. 317 pour la première partie de l'article, largement incomplète. Une traduction intégrale de l'article est en ligne sur le site : <http://www.cahiers-naturalistes.com/ecritsarts.htm>).

³ En 1878, lors de la quatrième exposition impressionniste, Duez prête un tableau de Monet.

exposition impressionniste en 1876, que Béraud a donc vue très certainement¹. Béraud ajoute à son tableau la touche de « fini », nécessaire pour mieux passer au Salon. Gervex est lui aussi lié avec Manet. D'une génération plus jeune que celle des impressionnistes, il les a côtoyés à la brasserie de la Nouvelle Athènes, et leur a emprunté leurs tonalités claires. Zola s'est inspiré de lui pour composer le personnage de Fagerolles dans *L'Œuvre*, roman publié en 1886. Fagerolles incarne « les nuances, l'art des sous-entendus, le respect du public [...] une peinture bien parisienne² ».



**Figure 12 : Jean Béraud (1849–1936),
Jour de vent sur le Pont des Arts, vers 1880–81,
huile sur toile, dimensions inconnues,
New York, Metropolitan Museum of Art³**



**Figure 13 : Claude Monet (1840-1926),
La Promenade – Femme à l'ombrelle, 1875,
huile sur toile, 100 x 81 cm.
Washington, National Gallery of Art**

De Gervex, la *Scène de café à Paris* [Figure 14] réalisée en 1878, est typique elle aussi d'une peinture qui a observé, décortiqué, analysé les couleurs de Degas – ainsi de *L'Absinthe* de 1876, réalisée par le peintre à la Nouvelle Athènes. Le travail de Gervex reprend les sujets (ici, une scène de café), les prises de vue et les tonalités de la peinture impressionniste ; mais toujours avec plus de fini ; et moins de misérabilisme.

¹ N° 161 au catalogue, *la Promenade*.

² Émile Zola, *L'Œuvre*, 1886, édition annotée par Henri Mitterrand, Paris, Gallimard, 1983, p. 326.

³ Une toile très semblable, mais dont les personnages sont différents, aurait été réalisée par Béraud dans une manière un peu plus floue en 1891 (*Le Pont des Arts par grand vent*, autour de 1891 (?), collection particulière). Elle fut exposée à l'exposition *Jean Béraud* du Musée Carnavalet, à Paris, en 1999-2000.



**Figure 14 : Henri Gervex (1852-1929),
Scène de café à Paris, 1878,
 huile sur toile, 100.5 x 136 cm,
 The Chigaco Institute**



**Figure 15 : Edgar Degas (1834-1917),
l'Absinthe, 1876,
 huile sur toile, 92 x 68 cm,
 Paris, musée d'Orsay**

Jean-François Raffaëlli, de la même génération que Gervex, est lié aux impressionnistes depuis environ 1876. Régulièrement refusé au Salon après 1875, il s'est fait le peintre des misérables – et ce avec un réalisme sobre, mais élégant. Invité à participer à la V^e Exposition impressionniste de 1879, il a vu les critiques généralement défavorables à l'impressionnisme, comme Wolff et Claretie, s'extasier devant ses œuvres. Raffaëlli est soutenu par les milieux républicains dont il portraiture les personnalités les plus importantes¹. D'où l'agacement de certains membres du groupe impressionniste. Ses envois aux expositions impressionnistes de 1881 et 1882 ont suscité bien des débats : Caillebotte et Gauguin ne voulaient pas de lui.

Enfin Antoine Guillemet, paysagiste ami de Manet, de Cézanne, Monet, Pissarro ou de Berthe Morisot (1841-1895), peignait dans les années 1860 des toiles naturalistes, tout en gardant une manière plus proche de celle de Corot. En 1874 il ne rejoint pas le groupe exposant chez Nadar, comme Manet. L'artiste en effet est entré au Salon, et dès 1874 au musée du Luxembourg. Son œuvre, comme celle de Raffaëlli, est appréciée des critiques mondains. Devenu en 1880 membre du jury du Salon, il devient un soutien précieux pour ses amis impressionnistes désirant y exposer. Lors de la parution de *L'Œuvre*, en 1886, il craint d'avoir été caricaturé sous les traits du mondain Fagerolles. Zola et ses amis rassurent le peintre indigné : c'est de Gervex que le romancier s'est inspiré². Mais que

¹ Au Salon de 1885 Raffaëlli expose un portrait de groupe où figure Georges Clemenceau entouré de son état-major radical : Pelletan, Millerand, Pichon, Geffroy, Tony Revillon, Rouanet...

² Lettre de Pissarro à son fils Lucien, Paris, samedi 8 mai 1886 : « Guillemet [...] s'est parfaitement contenté de cette explication. Quant à Gervex, [...] il se fait appeler par tous ses amis "Fagerolles". » *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, lettre n° 334 (t. 2 p. 44).

Guillemet se soit senti visé n'est qu'un indice supplémentaire de sa ressemblance avec Fagerolles.

Quant à Fantin-Latour, l'ancien du Café Guerbois, il est décrit par Duranty dans *La Nouvelle peinture* (1876) comme un peintre menant « un combat parallèle à celui de l'impressionnisme¹ ». Ses fleurs et ses portraits à succès sur le marché anglais avant 1870 avaient traversé la Manche vers la France, et à l'Ouest l'Atlantique. Si bien qu'en 1883 Berthe Morisot put écrire à son frère Tiburce, jeune peintre qui tentait sa chance en Amérique : « A propos de ton affaire, [...] tu devrais faire une visite à Fantin-Latour, rue des Beaux-Arts ; il a beaucoup de succès à l'étranger². »

C) Les marchands d'art et la définition d'une peinture française moderne

On comprendra que les marchands soutenant l'art impressionniste s'engagent eux aussi plus encore dans la défense et l'illustration de l'art français après 1880. C'est l'ordre du jour d'un petit groupe de marchands intéressés par l'art réaliste et impressionniste, en particulier Paul Durand-Ruel et Georges Petit (ce dernier, intéressé très récemment par la peinture impressionniste), qui fondent en janvier 1885 une « Société de protection de l'art français ». La crise de 1882 et le krach boursier qui l'accompagnait ont favorisé la peur d'une chute des cours des tableaux français à cause de la concurrence étrangère. Mais les fondateurs ont soin, dans leur prospectus, de présenter cette organisation sous un jour social, éducatif et artistique. Le romancier naturaliste Octave Mirbeau leur apporte son soutien dans *La France* :

Cette entreprise, qui n'a rien de commercial ni de financier – et c'est pour cela que nous lui donnons notre appui tout entier – peut avoir une grande influence sur le relèvement de l'art français, si délaissé aujourd'hui, au profit des arts étrangers, par ceux-là même qui devraient le protéger le mieux. Je suis particulièrement heureux de rencontrer, parmi les noms des hommes qui patronnent cette œuvre, le nom de M. Durand-Ruel, car ce nom signifie probité, dévouement artistique, lutte généreuse. [...] Une crise terrible sévit actuellement sur toutes les industries et frappe plus cruellement encore les peintres et le commerce de tableaux ; indépendamment des raisons générales, économiques et politiques, qui arrêtent les affaires, le mal vient surtout ici de causes particulières bien connues : exagération de la valeur des œuvres de certains maîtres ; croyance générale, par suite d'une mauvaise éducation artistique, que ces œuvres seules sont dignes de figurer dans les collections ; extension alarmante du trafic des faux tableaux³.

¹ Louis-Edmond Duranty, *La nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Dentu, 1876, p. 26.

² *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, Paris, Quatre Chemins – Editart, 1950, p. 116 (20 août 1883).

³ Octave Mirbeau, « Notes sur l'art. La protection de l'art français », *La France*, 10 janvier 1885 ; *Combats...*, *op. cit.*, t. 1, pp. 100 sq.

Le succès subit des Corot, Diaz, Rousseau, Daubigny, Troyon, Millet, a fait monter leurs prix et l'engouement du public. D'où la naissance d'une industrie de contrefaçon. La Société de protection de l'Art français se veut en fait une association de lutte contre les marchés parallèles, en ouvrant « un bureau spécial d'expertises » où les tableaux modernes se verront, après analyse, attribuer un brevet d'authenticité. Un projet de catalogage général des œuvres complète l'opération.

Idéal pour diminuer les aléas des ventes, comme pour empêcher une croissance excessive de l'offre de tableaux, le système est susceptible d'intéresser non seulement les marchands mais aussi les experts de ventes aux enchères et les collectionneurs. La Société se propose enfin de faire connaître à l'étranger les « grands artistes » français modernes : Delacroix, Corot, Millet et l'école de Barbizon. « Education d'art nouveau », « révolution dans le goût du public » ! Mirbeau n'a qu'éloges pour l'opération, dont il masque en fait la finalité très commerciale. Ecrivain d'avant-garde tonitruant s'il en est, radical chez les radicaux, le romancier confère à l'opération les vertus dont elle avait besoin pour qu'on oublie sa portée mercantile. Ce consortium de marchands et de courtiers (« MM. Charles Pillet, Manheim, Véral, Durand-Ruel, Georges Petit ») s'est en fait rassemblé dans un but bien précis : empêcher qu'une bulle financière entraîne la chute des cours des Delacroix, des Courbet ou des Corot dont ils sont les principaux vendeurs sur le marché mondial. La crise du marché artistique est trop générale pour ne pas réagir.

Le rôle des galeries parisiennes dans la constitution d'une élite française et internationale de l'art moderne

Impliqués officiellement dans la « défense de l'art français », les marchands d'art parisien ont également contribué à construire, socialement et artistiquement, le « juste milieu impressionniste », gloire nouvelle d'une peinture moderne enracinée à Paris. La peinture moderne ne pouvait être proposée sur le marché, en effet, qu'au bout d'un véritable travail de socialisation : il fallait la préparer à être digérée par une clientèle parisienne, puis européenne aisée, amatrice de peinture novatrice mais à sa portée, et intéressée par l'idée de détenir des toiles fleurons de l'art français à l'étranger. Dès les années 1870 et plus encore après 1880, les marchands d'art moderne à Paris ont donc cherché à attirer à eux des artistes dont les tableaux pouvaient intéresser les amateurs d'une peinture éclaircie mais appliquée, aux sujets contemporains mais non revendicatifs, et internationalement reconnus.

Ainsi les œuvres impressionnistes plus radicales de la galerie Durand-Ruel ne se vendaient pas isolément d'autres plus acceptables, mais considérées comme modernes, et se

vendirent même grâce à ces dernières. Elles finirent d'ailleurs souvent par entrer dans ce cadre, au bout d'une lente dérive des manières et des sujets de leurs adeptes. Ainsi Paul Durand-Ruel, le premier marchand à « oser » proposer dans sa galerie des toiles de Monet, Renoir, Sisley, Cézanne, Pissarro, Degas, etc., vendait aussi (et surtout) dans les années 1870-1880 des tableaux, plus vendables, de contemporains acceptés au Salon. Il s'efforça de présenter la peinture impressionniste dans un contexte social bourgeois et apaisé, tant à Paris que sur le marché étranger où il s'était investi depuis longtemps. Il fut bientôt suivi par ses concurrents, en particulier Georges Petit. Ce dernier était bien décidé à investir dans une peinture moderne d'élite, dont l'impressionnisme, dans sa version assagie, représenterait à l'échelle internationale l'art français. Dans cette entreprise, l'entretien d'un milieu d'artistes moderniste cosmopolite, grand-monde à cheval entre Paris, Londres et Bruxelles, fut décisif : il permit à la peinture nouvelle enracinée à Paris, de s'imposer comme l'élite de l'art moderne européen.

Durand-Ruel et l'exportation de l'école française réaliste

Cette stratégie n'était pas nouvelle. Reprenant la galerie de peinture de son père en 1865, Durand-Ruel fonde son entreprise, dans les années 1860, sur la vente d'une peinture française sagement réaliste – celle de l'école de 1830, puis celle de réalistes assez bien intégrés et appréciés des milieux mondains. Autour de 1870 le marchand mise sur un art fort prisé sur les places parisienne, londonienne et bruxelloise. Il connaît bien ce marché, l'ayant prospecté dans sa jeunesse pour le compte de son père. En 1870, lors du conflit franco-allemand, il s'est enfui à Londres où il a placé ses œuvres en sûreté. Là il poursuit son activité commerciale, louant dans la New Bond Street la *German Gallery*, où il organise des expositions dès le mois de décembre 1870. Durand-Ruel entretient son image de marchand de toiles françaises modernes et de qualité, destinées à un public concerné par les expositions officielles. Il fait ainsi partie des principaux prêteurs de tableaux à l'Exposition internationale des Beaux-Arts de Londres, en mai 1871. Là il envoie des toiles romantiques et des tableaux réalistes ; il parvient à y intégrer, grâce à l'accord du commissaire de la section française du Sommerard, deux Pissarro et deux Monet.

L'éventail artistique des ses expositions New Bond Street est le même, voire parfois plus restreint. Le marchand montre jusqu'en 1875 des œuvres romantiques et réalistes (Delacroix, Dupré, Corot, Rousseau, Diaz), certaines toiles de peintres ayant encouragé les débuts de Monet (Jongkind, Daubigny, Boudin), et des œuvres d'artistes piliers du réseau réaliste franco-anglais, Fantin-Latour, Legros, Edwin Edwards, James Tissot, appréciés dans

la bourgeoisie londonienne. Si Durand-Ruel vend assez peu de toiles, et en particulier des plus modernes, ces expositions à la *German Gallery* ont cependant un certain succès. Il le relate dans ses mémoires¹. Grâce à elles le marchand consolide ses relations à Londres. Les peintres qui le soutiennent en Angleterre sont très bien insérés dans la bonne société de la capitale, même si (ou d'autant plus que) leur réputation est parfois sulfureuse : et Whistler en premier, qui dès 1858 trouvait à ses amis Fantin-Latour et Alphonse Legros de riches amateurs. Durand-Ruel devient le marchand du peintre américain. Ses mémoires, écrites dans sa vieillesse, n'ont pas oublié l'avantage que fut pour lui ce lien avec l'artiste à succès de scandales, très habile dans le maniement de l'opinion publique :

J'eus la bonne fortune de faire alors la connaissance de Whistler, attiré par le succès de mes expositions et qui était d'ailleurs l'ami de Manet, de Degas et des autres artistes de leur groupe. Il me donna successivement à exposer rue Laffitte un assez grand nombre de ses tableaux parmi lesquels plusieurs de ses œuvres les plus célèbres comme le "portrait de ma mère" maintenant au Luxembourg et le "portrait de Carlyle". J'étais devenu son correspondant à Paris et j'étais chargé de faire ses envois aux [...] Salons².

Whistler est à cette époque au faîte de sa carrière mondaine³. Il vit en grand train et donne des réceptions fastueuses. En 1873 il expose chez Durand-Ruel. Il commence alors à donner des soirées et des « breakfasts » dominicaux, très courus dans la société londonienne. En juin 1874, sa première exposition personnelle montre à la *Flemish Gallery* de Londres 13 peintures, 36 dessins, 50 eaux fortes et un paravent, arrangés selon le summum de la recherche esthétique. La galerie, tapissée de fonds gris, s'éclaire d'un assortiment de fleurs et de plantes, tandis que des porcelaines en bleu et blanc donnent à l'exposition la note distinctive d'un intérieur digne du meilleur homme de goût.

Durand-Ruel commence alors à bénéficier du soutien du milieu artistique cosmopolite franco-anglais dont les acteurs définissent, entre Paris et Londres, la nouvelle peinture. Alphonse Legros, devenu fort riche, lui porte assistance. James Tissot également, qui est devenu à cette époque un peintre des plus en vue et enviés. Né dans une famille aisée de Nantes, Tissot s'est lié en 1856 avec Whistler et Degas qui fréquentaient comme lui l'atelier de Lamothe à l'École des Beaux-Arts. En 1863 il s'est rendu à Londres avec Fantin-Latour, Legros et Alfred Stevens. A cette époque il commence à être très connu. Comme chez son ami Alfred Stevens, sa peinture évolue vers des œuvres sentimentales et intimistes très prisées du public. En 1867 il s'est installé au 64 avenue de l'Impératrice, une adresse des

¹ « Le bruit fait autour de mes expositions, à Paris, à Londres, à Bruxelles, avait accru en moi cette imprudente disposition à ramasser tout ce que je trouvais de beau parmi les œuvres de l'École de 1830 [...]. » Lionello Venturi, *Archives de l'impressionnisme, op. cit.*, t. II, p. 183.

² *Ibid.* t. II, p. 196.

³ Voir le cat. exp. *Whistler 1834-1903*, éd. Richard Dorment et Margaret MacDonald, Londres, Tate Gallery / Paris, Musée d'Orsay/Washington, National Gallery of Art, 1994-1995 ; Paris, RMN/Musée d'Orsay, 1995.

plus à la mode. Il commence à avoir du succès également sur la scène artistique londonienne. Il donne des illustrations au magazine *Vanity Fair*. Ayant participé à la Commune, Tissot s'enfuit pour Londres où il retrouve Legros, Whistler, Seymour Haden, et l'éditeur du *Vanity Fair* qui l'héberge quelque temps. Sa correspondance avec Degas témoigne d'un succès très jaloué. « On m'a dit que vous gagniez beaucoup d'argent », lui écrit Degas en 1871. « Donnez-moi donc des chiffres. » Et Degas d'en venir aux « relations que vous vous êtes faites », pour prier l'artiste de l'en faire bénéficier : « Donnez-moi quelque idée de la manière dont je pourrais tirer moi aussi quelque avantage de l'Angleterre¹. » Tissot mène une vie mondaine, passe ses vacances dans les lieux à la mode, exécute pour ses amateurs des *Conversation Pieces* fort choisies et représente des réceptions. En 1874 Edmond de Goncourt le décrit d'une manière assez cocasse, mais révélatrice des stratégies d'un artiste décidé à entretenir une image assortie à celle de ses amateurs :

Hier, Duplessis me racontait que Tissot, ce peintre plagiaire, avait le plus grand succès en Angleterre. N'a-t-il pas inventé, cet ingénieux explorateur de la bêtise anglaise, d'avoir un atelier précédé d'une antichambre, où il se trouve, en tout temps, du champagne frappé à la disposition des visiteurs, et autour de son atelier, un jardin où l'on voit, toute la journée, un domestique en bas de soie occupé à broser et à faire reluire les feuilles des arbustes² ?

Le soutien à Durand-Ruel de ce type d'artistes cosmopolites et mondains, novateurs pour les uns, pas trop pour les autres, mais surtout très courus dans les salons, pouvait éviter au marchand de voir sa galerie pâtir de la réputation dépenaillée des avant-gardes dont il accueillait de temps à autre la peinture. C'est certainement conscient de ces atouts que Durand-Ruel s'impliqua également vers les prolongements belges du réseau artistique réaliste franco-anglais. Dans les années 1870, Durand-Ruel joue ainsi un rôle important dans l'exportation vers Bruxelles de la peinture moderne acceptable. Le marché y est florissant. Durand-Ruel est mêlé aux mêmes réseaux réalistes mondains, entre Paris, Londres et Bruxelles, et dont le peintre Alfred Stevens est à Bruxelles le pivot central.

Stevens a fait une carrière très rapide, soutenue par la princesse Mathilde et la princesse de Metternich. Il accueille dans son atelier parisien le grand monde. Edmond de Goncourt s'y rend pour la première fois en 1875, admirant chez le « coloriste de l'intimité moderne » ses collections d'art japonais et la douceur de ses portraits féminins³. Sa peinture est intimiste et mondaine, virtuose dans le rendu des étoffes. Stevens connaît aussi le Tout

¹ Degas à Tissot, Paris, 30 7bre 71, « Correspondance de Degas », in *Degas inédit, op. cit.* p. 358.

² Edmond et Jules de Goncourt, *Journal – Mémoires de la vie littéraire*, texte intégral établi par Robert Ricatte, 3 tomes, Paris, Robert Laffont, 1989, t. 2, p. 596 (mardi 3 novembre 1874).

³ *Ibid.* 13 mai 1875 (t. 2, p. 635).

Bruxelles. Relation fort utile pour Durand-Ruel. A Bruxelles, le marchand ouvre de 1871 à 1873 une galerie, rue du Persil. L'éventail des signatures disponibles dans ce magasin, autour de 1870, est comparable à celui du marchand belge Arthur Stevens (1825-1890) frère aîné du peintre ami de Durand-Ruel. À Bruxelles Arthur Stevens a contribué dès les années 1860 à la connaissance en Belgique de l'école paysagiste française, et s'est fait le propagandiste de l'école de Barbizon. Ce « marchand des plus distingués¹ » fut impliqué dans les relations artistiques franco-belges au niveau le plus officiel. Il fournit en œuvres modernes les collections de tableaux de Belgique, et menait grande vie à Paris et à Bruxelles. Il joue un rôle d'impresario pour ses deux frères peintres, Alfred et Joseph (1819-1892) – la carrière d'Alfred, en particulier, lui doit beaucoup. Les relations d'Alfred avec le réseau réaliste ont déteint sur Arthur Stevens – mais toujours vers les artistes les plus mondains : le marchand était en bons termes avec Fantin-Latour et Edgar Degas auquel il trouva des amateurs à Bruxelles avant 1870². Or c'est chez Alfred Stevens, en janvier 1872, que Paul Durand-Ruel remarque des toiles de Manet pour la première fois – lui-même le note dans ses mémoires. Il les acquiert et se rend le lendemain chez le peintre auquel il achète vingt-trois tableaux³. Manet, reçu au Salon, n'est plus aussi décrié que dix ans plus tôt. Sa peinture est maintenant assez prisée entre Paris, Londres et Bruxelles, pour être vendable.

Ainsi, c'est en fait par ce réseau international et cet entregent de qualité, que Durand-Ruel en est venu à s'intéresser à la peinture naturaliste qualifiée plus tard d'impressionnisme. L'exposition collective de 1874, chez Nadar, et la vente catastrophique de 1875 à l'hôtel Drouot, mettent cependant un frein au soutien de Durand-Ruel aux novateurs. Les « impressionnistes » ont-ils fait trop de bruit, et de manière trop rustre ? Degas avait pourtant tenté de rallier des noms prestigieux, qui auraient apporté au groupe la légitimité de leur succès mondain à l'étranger : l'Italien Giuseppe De Nittis (1846-1884), et surtout Tissot et Legros installés à Londres⁴. Si De Nittis a exposé avec le groupe, Tissot et Legros ne se s'y sont pas mêlés. Degas n'est donc pas parvenu à donner au groupe l'image qu'il souhaitait – celle d'une avant-garde moderniste, mais légitimée par les succès de ses

¹ *L'Artiste* (Paris), septembre 1851, p. 45, cité dans le cat. exp. *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris*, réalisme-impressionnisme-symbolisme-art nouveau, cat. exp. Paris, Bruxelles, RMN-Fonds Mercator, 1997, p. 42.

² Sophie Monneret cite le frère de Degas qui relate en 1869 un voyage du peintre à Bruxelles où ce dernier s'entretient avec le ministre Van Praet, acquéreur d'un de ses tableaux. A cours de ce voyage Degas aurait vendu deux toiles et Arthur Stevens lui aurait proposé un contrat de 12 000 francs par an. (Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque*, op. cit., t. II pp. 480-481).

³ Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, op. cit., t. I., p. 20.

⁴ En mars 1874 Degas écrit à Tissot : « Il faut que vous exposiez au boulevard. – Cela vous fera du bien, à vous (c'est une manière de vous faire voir à Paris que des gens vous disent fuir) et à nous aussi. [...] Je n'ai pas encore écrit à Legros. Tâchez de le voir, de l'exciter là-dessus. On compte sur lui tout à fait. » *Degas inédit*, op. cit. p. 365.

peintres sur une place étrangère, en l'occurrence Londres. Durand-Ruel aurait-il mieux soutenu les impressionnistes s'ils avaient eu ces cautions équilibrantes ? La deuxième exposition impressionniste, en 1876, a lieu chez le marchand. C'est celle d'un groupe modifié, où sont apparus d'anciens amis de Degas dont les relations à Londres, en Italie et à Paris sont plus valorisantes que celles de ses camarades. Legros s'est joint aux impressionnistes, ainsi que Marcellin Desboutin revenu de Florence où il menait une vie fastueuse¹. Gustave Caillebotte enfin, qui vient d'hériter de son père une importante fortune, a rejoint ses amis qu'il soutient en achetant leurs toiles.

Après le fiasco de cette exposition, Durand-Ruel n'accueille plus les peintres impressionnistes. Il restreint ses achats de tableaux avant-gardistes. Ce n'est qu'en 1880 qu'il les reprend – l'impressionnisme a mis des gants – surtout, il a été reçu au Salon. Entre-temps, Durand-Ruel a certes continué à acheter des tableaux de Sisley. Mais les paysages du peintre sont les toiles plus abordables du groupe impressionniste : dès l'exposition de 1874 ils étaient bien accueillis. Un paysage à la lumière miroitante passe alors mieux qu'une composition où les personnages semblent se perdre dans un flou météorologique. Sisley, surtout, peint d'une technique légère, subtile, très différente de la manière plus lourde de Pissarro ou du style plus volontaire de Monet². C'est à l'époque un peintre dont on met en valeur la finesse et la tranquillité, si bien qu'il peut se dire en 1878 « un peintre sur le point d'arriver³ ». Sisley n'hésite d'ailleurs pas à se présenter à nouveau au Salon.

Jusqu'en 1880, d'autre part, Durand-Ruel un peu éloigné des impressionnistes, a concentré sa mise sur les modernes mondains, *juste milieu* vendable ou valorisant en France et surtout à l'étranger. Sa galerie propose des toiles d'artistes menant grand train. Ainsi celles de Whistler, que le marchand expose même si elles sont trop chères pour être vendues⁴ : elles confèrent à son entreprise une aura fort utile. La dispute du peintre avec les Leyland fait alors partie des petites histoires du beau-monde. Whistler a décoré de paons bleu et or la salle à manger de la nouvelle maison de ses mécènes, sans leur avis. En leur

¹ Marcellin Desboutin, auteur dramatique et peintre-graveur, a vécu longtemps à Florence (depuis 1854), où dans sa splendide villa de l'Ombrellino il recevait le monde artistique de l'époque. Il est dans le domaine artistique un trait d'union entre Florence et Paris. Ruiné par des spéculations entreprises à l'époque où Florence semblait devenir la capitale de l'Italie unifiée, il vend sa propriété, séjourne à Genève puis à Paris où il s'installe en 1873, dans la misère mais avec toujours autant d'amis. C'est une figure saisissante et pittoresque de la Nouvelle Athènes, qui connaît tout le monde et que tout le monde connaît.

² Voir le cat. exp. *Sisley*, Paris, RMN, 1992. Christopher Lloyd y montre que la peinture de Sisley, dans les années 1870, se différencie de celle de Monet, par exemple, par une organisation picturale plus stricte, et la représentation d'un monde beaucoup moins moderne : Sisley n'est pas un peintre de la ville, et beaucoup des motifs urbains intégrés dans ses toiles sont des vestiges de l'Ancien Régime (« Alfred Sisley : la pureté de la vision », *ibid.* pp. 13-42).

³ Lettre à Théodore Duret, datée de 1878, citée par Sophie Monneret, *op. cit.*, t. I, p. 889.

⁴ D'après les mémoires de Paul Durand-Ruel (Lionello Venturi, *op. cit.*, t. II, p. 196).

absence il a tenu chez eux table ouverte, montrant à qui voulait ses oiseaux féériques, et leur demande maintenant un prix exorbitant pour ce travail. Lorsque Durand-Ruel expose ses toiles, ce scandale a fait de l'artiste américain une personnalité archi-connue. En 1877 d'autre part, pour l'ouverture de la *Grosvenor Gallery* destinée à défendre les artistes controversés, Whistler a exposé à côté de Millais¹, d'Alma Tadema², de Burne-Jones³, de Leighton⁴ : les plus grands en Angleterre. Il est alors insulté par le grand critique d'art préraphaélite John Ruskin : « je n'ai jamais entendu un bouffon demander deux cents guinées pour jeter un pot de peinture à la tête du public ». Whistler intente un procès en diffamation. L'affaire attire à la Grosvenor nombre de visiteurs, la galerie devenant le centre à Londres de la culture anticonformiste. Cette culture est auréolée à Paris de toute la distinction conférée par son origine londonienne, aristocratique et élitiste. La galerie Durand-Ruel en bénéficie indirectement⁵.

Paul Durand-Ruel accueille aussi dans ses locaux les expositions de la Société des Aquarellistes français fondée en 1879. Elitisme et bon goût président à ces événements mondains. Le succès de ces artistes fait parler à Paris ; il fait la fierté des patriotes de l'art français. Monet l'évoque assez amèrement dans une lettre à son marchand, le 7 mars 1883 : « Je n'ai pas, croyez-le bien, l'ambition d'être populaire et n'aspire pas à faire le bruit des aquarellistes et autres, mais je trouve que nous ne sommes pas assez connus, et que l'on ne voit pas assez nos tableaux⁶. » « On les dit fort méprisants de tout ce qui n'est pas eux », constatait deux ans plus tôt Octave Mirbeau qui poursuivait : « ces peintres ont la vogue. Ils savent comment un tableau doit se comporter, en un salon, et ce n'est pas eux qui lui feront jamais faire un accroc à l'étiquette mondaine, ni un pied de nez à la mode. C'est propre, luisant, soigné, parfumé [...]⁷. »

Relativement forcé, à cause du caractère fort limité de leur marché, de laisser les peintres impressionnistes, Durand-Ruel ne les reprend dans sa galerie qu'en 1880. Il a obtenu des prêts de l'Union générale, banque catholique lancée à grand renfort de publicité.

¹ John Everett Millais fut avec Dante Gabriele Rossetti le fondateur en 1848 de la confrérie préraphaélite. Depuis 1868 il est membre de la Royal Academy.

² Laurens Alma-Tadema (1836-1912) est membre de la Royal Academy depuis 1879. Sa peinture aux sujets antiques est très prisée pour la précision de ses reconstitutions archéologiques.

³ Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) a fondé avec Dante Gabriele Rossetti le second groupe des pré-Raphaélites. Il privilégie les sujets religieux et médiévaux, dans un style épuré, à la sensualité un peu trouble. Son œuvre symboliste est une des plus connues de la peinture anglaise à la fin du siècle.

⁴ Frederick Leighton (1830-1896), sculpteur et peintre d'histoire, exerce alors une grande influence dans le milieu artistique officiel. Il est élu président de la Royal Academy en 1878.

⁵ Ainsi pour la deuxième exposition des impressionnistes, ouverte à la galerie Durand-Ruel en 1876, Edmond Duranty publie son ouvrage *La Nouvelle Peinture* où il mentionne (par périphrases) Whistler et son exposition, trois ans plus tôt, chez Durand-Ruel, « de surprenants portraits et [de] variations d'une infinie délicatesse ».

⁶ Lionello Venturi, *Archives de l'impressionnisme, op. cit*, t. I, p. 251.

⁷ Octave Mirbeau, « Aquarellistes français », *La France*, 7 février 1885, in *Combats...*, I, p. 112.

La peinture des impressionnistes commence à être plus susceptible de se vendre : la lumière et les sujets modernes ne choquent plus vraiment. Enfin elle commence à se répandre, sous une version assagie, dans les Salons. Durand-Ruel mise en particulier sur les noms les plus connus du groupe : Monet, Renoir, Sisley, Pissarro. En 1883 il organise des expositions particulières consacrées à chacun d'eux. Le marchand mise également sur Eugène Boudin, autre figure impressionniste acceptée depuis longtemps¹. En 1881, le marchand prend Boudin sous contrat et rachète ses toiles détenues par les autres marchands. Il organise une exposition Boudin à Londres, avant celle de Paris – passer par Londres d'abord, est nettement plus valorisant. C'est le prélude à la consécration effective en 1886 : l'Etat achète un tableau de Boudin exposé au Salon, *Un Grain* (musée de Morlaix), ainsi qu'au Salon de 1888 (*Une corvette russe dans le bassin de l'Eure*). L'impressionnisme a mis des gants, donc ; il a parfois su arborer le drapeau français.

Ce travail d'adoucissement de la peinture impressionniste, son acceptation progressive dans un petit milieu d'amateurs républicains puis mondains, et surtout son acceptation au Salon sous une version assagie, en font dès après 1880 une peinture intéressante pour les marchands. On comprendra que Durand-Ruel ne soit pas le seul à se tourner (à nouveau pour lui, de manière inédite pour certains autres) vers la peinture novatrice. Elle intéresse en particulier Georges Petit, organisateur à partir de 1882 d'un salon annuel, les « Expositions internationales », où se côtoient artistes et amateurs du plus grand monde. Ce marchand, plus encore que Durand-Ruel, est décidé à miser sur un élitisme plus fort encore que celui du Salon.

Georges Petit et ses « Expositions internationales »

Ayant succédé à son père en 1877, Petit s'est fait rapidement le spécialiste des peintres en vogue. Il utilise certains atouts dont Durand-Ruel disposait déjà : relations avec le réseau artistique cosmopolite entre Paris, Londres et Bruxelles, ainsi que la tenue de Salons courus du Tout-Paris- , mais cette fois de manière radicale. La galerie Petit sera le lieu d'exposition de la peinture de luxe, centre de rencontre également pour le grand monde des amateurs, un organe, surtout, de présentation de l'élite internationale de l'art contemporain.

¹ Boudin, auquel s'intéressaient un petit nombre de marchands avant la guerre de 1870, est parti en Belgique en 1870. Là il réaliste des vues d'Anvers commandées par sa clientèle. Les amateurs commencent à le connaître. Lors de la première exposition impressionniste, ses œuvres rencontrent un bon succès. Voir G.-J. Aubry, *Eugène Boudin*, avec la collaboration de Robert Schmit, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel / Paris, Bibliothèque des Arts, 1968, 1977².

Georges Petit commence ainsi par attirer dans sa galerie les sociétés des aquarellistes et des pastellistes français, qui exposaient jusque là chez son concurrent Durand-Ruel. Un moyen utile pour cela : ses locaux luxueusement arrangés, sur le modèle des expositions les plus belles de la place londonienne. Il a créé « [...] les magasins du Louvre de la peinture, l'apothéose », commente Zola dans ses carnets d'enquêtes ; « il veut couler les Goupil, surpasser Brame¹, être le premier, centraliser. Et il fait bâtir son hôtel de la rue de Sèze. Un palais². » En 1881 Petit déménage son enseigne au 12 rue Godot de Mauroy, derrière la Madeleine, où il installe un vaste espace d'exposition de plus de 3000 m². Les locaux somptueux, avec éclairage zénithal et lumière électrique, sont inaugurés en février 1882 par l'exposition de la Société des aquarellistes français, et lui permettent de faire immédiatement concurrence à Durand-Ruel qui accueillait cette société depuis sa fondation.

La galerie Petit fait parler d'elle. Luxe, présentation aérée des œuvres, élitisme des visiteurs comme des exposants, sont des critères de distinction. La pratique de cet élitisme à une échelle internationale, en intensifiant la sélection, vient donner à la galerie une aura plus distinctive encore. Au printemps 1882, Petit crée avec Alfred Stevens, l'Italien Giuseppe De Nittis et l'Espagnol Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920), une « Exposition internationale » où les plus grands noms de la peinture européenne doivent se retrouver chaque année. C'est miser plus que jamais sur la présentation de personnalités, de signatures, nouvelles stars d'un art contemporain moderne mais sans trop d'innovation. La sélection internationale garantit la valeur des artistes retenus, donc de leurs toiles. Elle semble ensuite asusrer de la représentativité nationale des artistes choisis. Que ces signatures soient cooptées par des artistes, d'autre part, ajoute à la prétention *artiste* des expositions Petit. Enfin l'attention à la présentation des tableaux peut passer pour un tribut enfin rendu à la valeur esthétique des tableaux. Tous les ingrédients sont réunis, donc, pour assurer à la fois une option nationale, internationale, esthète, de qualité, et l'ultime certitude qu'acheter un des tableaux de chez Petit n'est pas un investissement à perte.

En 1882, Petit s'entoure des collaborateurs les plus à même de conférer à son Exposition internationale sa dimension élitiste et modérément moderne. Les organisateurs, tout en ayant un pied dans les réseaux modernistes, sont des figures importantes du beau-monde artistique parisien cosmopolite. De Nittis est ami de Manet, Degas, Caillebotte ; mais son souci de plaire au public l'a tenu éloigné de la manière impressionniste. Membre, dans les années 1860, de l'avant-garde réaliste italienne, il s'est enthousiasmé pour la

¹ Hector-Henri Clément Brame (1831-1899) est un grand marchand de tableaux parisiens. Il s'est joint à Durand-Ruel pour acheter des tableaux de l'école de Barbizon avant et après 1870.

² Émile Zola, *Carnets d'enquêtes*, établis et présentés par Henri Mitterrand, Paris, Plon, 1986, p. 243.

peinture de plein-air et a mené des recherches sur la lumière parallèles à celles des impressionnistes. Venu à Paris en 1867, il est entré dans l'atelier de Gérôme et a passé un contrat avec le beau-père de celui-ci, le marchand Goupil, qui l'a incité à laisser le paysage pour se consacrer à des figures dans le style de Meissonier et Fortuny, deux gloires de sa galerie. Le conseil de Goupil ne sont pas vains : c'est le début d'un succès parisien sans taches. De Nittis, membre du café Guerbois, a bien failli rejoindre l'avant-garde en 1874 : Degas l'a persuadé de se joindre à l'exposition chez Nadar, et l'artiste italien a rompu à la même époque son contrat avec Goupil. Mais les succès au Salon se poursuivent, et De Nittis s'investit même à cette époque à Londres où il devient un peintre très en vogue. Décoré par un second prix à l'Exposition universelle de 1878, il accumule les succès mondains. Il fréquente le salon de la princesse Mathilde, de même qu'Alfred Stevens, et devient bientôt le peintre attitré de la vie parisienne – plus encore que Stevens. En 1880 il est décoré de la Légion d'Honneur.

D'Alfred Stevens, on s'arrache les tableaux en Europe et en Amérique. Le roi des Belges l'a décoré en 1876 de la plus haute distinction et lui a passé plusieurs commandes, couronnant ce Parisien depuis trente ans comme s'il était le plus grand peintre de la Belgique. Les relations de Stevens avec le beau monde artistique londonien et parisien sont au moins aussi développées que celles de De Nittis. Leur collègue Madrazo enfin fréquente les mêmes salons parisiens, et fait lui aussi les portraits des jolies mondaines qui les animent. Les historiens d'art espagnols classent son œuvre au chapitre de l'« éclectisme espagnol » : une expression fort jolie pour qualifier une peinture puisant partout sans s'engager davantage, susceptible donc de plaire à tout le monde. Après 1880 Madrazo reprend à sa manière les innovations impressionnistes¹. La postérité a largement oublié son nom, qui apparaît toutefois de temps à autre dans la chronique mondaine du *Journal* d'Edmond de Goncourt. La plume du romancier en fait un personnage plutôt méprisant, cultivant son accent espagnol et sa distinction aristocratique – il est le plus jeune d'une grande dynastie de peintres.

Lors de la fondation de l'Exposition internationale de chez Petit, le Tout-Paris est ameuté. Et d'abord les réseaux mondains dans lesquels gravitent ses fondateurs : Goncourt, invité au dîner d'inauguration chez De Nittis, relate la rencontre dans son journal :

Ce soir, un dîner de composition bizarre chez les de Nittis, un dîner pour la fondation de l'*Exposition des étrangers*. Ce sont Madrazo, Stevens, Petit, le marchand de tableaux et le propriétaire du local, Mme Adam, invitée, sur la demande de Stevens, pour faire décorer Petit, le ménage Heredia, le ménage Yung. Le

¹ Le site <http://www.artehistoria.com> propose une courte présentation du portraitiste : « Madrazo investigó las novedades de los impresionistas franceses, que adaptó personalmente a sus propios cuadros ».

dîner est suivi d'une grande soirée musicale, où, événement curieux, Mme Adam et la princesse Mathilde doivent se rencontrer¹.

Événement curieux ? ou plutôt stratégie intelligente : inviter Mme Adam et la princesse Mathilde, c'est réunir les égéries des deux camps mondains autrefois les plus opposés en politique, mais dont les batailles ne sont plus vraiment d'actualité, puisque la République triomphe : le camp républicain et l'ancienne cour de Napoléon III. C'est s'assurer le concours, donc, du Tout-Paris de droite comme de gauche, de l'élite d'hier et de celle d'aujourd'hui. Le succès de l'exposition inaugurale, le 1^{er} mai 1882, témoigne de l'habileté de cette entreprise qui ménage les autorités et pose à l'indépendance.

Petit s'oriente vers la constitution d'un comité de peintres étrangers célèbres, seul juge possible pour des expositions d'élite : De Nittis, Madrazo et Stevens invitent les exposants de leur choix. L'idée est habile : le marchand s'efface devant l'artiste – devant, surtout, des personnalités qui *savent*, eux, qui sont leurs véritables homologues. La dimension internationale des sélections n'est qu'un gage supplémentaire de leur sérieux. Le comité accueille ainsi pour la première Exposition internationale, en 1882, une petite douzaine d'artistes. Stevens, De Nittis et Madrazo se sont réservés de représenter chacun son pays. L'Allemagne est représentée par Adolf Menzel et Ludwig Knaus (1829-1910) ; la Grande Bretagne par John-Everett Millais et Laurens Alma-Tadema ; la Russie par les noms de Bogoluboff et Pokitonow. Un certain Charlement expose pour l'Autriche, Joseph Israëls (1824-1911) pour la Hollande, Alfred Wahlberg (1834-1906) pour la Suède. Ce sont les « peintres étrangers les plus renommés » - et même « trop connus pour que nous ayons à nous étendre à leur sujet », commente Alfred de Lostalot pour la *Gazette des Beaux-Arts*².

L'échange est intelligent. A la galerie Petit, et particulièrement aux peintres parisiens qui y exposent, ces gloires de la peinture étrangère apportent le prestige de leur notoriété. Ce prestige est aussi important qu'il est flou, et que le monde parisien ne connaît pas nécessairement son extension à l'étranger. « Trop connus pour que nous ayons à nous étendre » ? On aimerait pourtant en savoir plus. Petit devient un introducteur d'exception vers la peinture étrangère, au même rang que les Expositions universelles dont la qualité n'atteignait pas celle de ses propres Expositions internationales. En retour, pour un peintre étranger, dans un monde de l'art polarisé par Paris, une exposition à Paris, et dans les beaux quartiers de la rive droite, n'est jamais une occasion à négliger,.

¹ Samedi 29 avril 1882. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, Paris, Robert Laffont, t. 2 (1866-1886), p. 937.

² Alfred de Lostalot, « Exposition internationale de peinture : Galerie Georges Petit », *Gazette des Beaux-Arts*, sér. 2, t. 25 (juin 1882), p. 602-603.

Le fonctionnement stratégique de l'Exposition internationale Petit illustre à merveille les remarques de Harrison et Cynthia White, qui notaient en 1865 que dans les nouvelles conditions du marché de l'art, vers 1880, l'importance accordée aux carrières l'emporta sur celle accordée aux œuvres¹. Ce qui comptait chez Petit, c'était en effet moins les toiles que leurs auteurs. La réputation d'un auteur suffisait : une fois connu, il pouvait apaiser sa couleur, raffiner son trait, réaliser des tableaux visuellement abordables pour une clientèle intéressée par son nom. Il n'en vendrait que mieux, et d'autant plus que sa personnalité artistique était mise en scène dans un contexte électif et sélectif. Ajoutons d'autre part que la perspective internationale, ou plutôt celle d'une émulation artistique entre nationalités, fut essentielle dans l'accueil de ses nouvelles manifestations. Une carrière n'était à l'époque intéressante que lorsqu'elle pouvait devenir le porte-flambeau de l'art d'un pays. La rencontre entre la recherche d'une représentativité nationale d'une part, et une modernité relative de l'autre, privilégiait le recours en premier lieu à des artistes de la génération réaliste, officiellement consacrés dans leur pays et reconnus à l'échelle internationale.

Pour la première Exposition internationale en 1882, Stevens, De Nittis et Madrazo choisirent ainsi des représentants officiellement consacrés de l'art réaliste, donc à cheval entre l'indépendance de leurs débuts et la consécration officielle de leur maturité. Ces artistes étaient académiques mais sans trop l'être, dans la mesure où ils avaient pu être novateurs, mais étaient couronnés par les instances officielles de leur pays et les Expositions universelles des années 1870. Ainsi le Hollandais Israëls est en 1882 une figure tutélaire du réalisme européen. Menzel, invité également, est l'un des premiers représentants du réalisme allemand et n'est pas passé par le système académique. Son *Laminoir* brutalement réaliste a été triomphalement accueilli à l'Exposition universelle de 1878. Ludwig Knaus a trouvé une réputation internationale dans les années 1850 à Paris, avec ses paysages et ses scènes inspirées par l'école de Barbizon. Millais est l'un des fondateurs du préraphaélisme anglais. Sa peinture est moins poétique que ses camarades, et plus fidèle à la réalité, se rapprochant ainsi du naturalisme continental. Il est membre de la *Royal Academy* depuis 1868.

Stevens, De Nittis et Madrazo avaient choisi surtout d'exposer les grands succès du marché artistique international. Il s'agissait d'artistes souvent passés (comme De Nittis) par la grande galerie parisienne Goupil qui exportait dans ses succursales à l'étranger, et jusqu'en Amérique, les gloires de la peinture française, et présentait au public parisien celles

¹ Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes (Canvases and Carreers, 1965), op. cit.*

de la peinture étrangère¹. Menzel était depuis les années 1850 le peintre allemand le plus connu grâce à ses scènes historiques. En 1879 il avait exposé chez Goupil, avenue de l'Opéra. Laurens Alma-Tadema qui exposa avec lui chez Petit en 1882, était le peintre en vogue de l'ère victorienne. Membre de la *Royal Academy* depuis 1879, il proposait au public des scènes antiques au dessin soigné, aux couleurs claires, et si bien reconstituées que cette peinture archéologique lui vallait un grand succès. Paul Baudry (1828-1886), Jules Dupré (1811-1889) et Jean-Léon Gérôme (1824-1904) enfin, devaient représenter la France à l'Exposition Petit de 1882. Ils comptaient parmi les artistes les plus cher-payés du marché parisien. Baudry était une des gloires de la peinture du Second Empire. Gérôme, professeur aux Beaux-Arts et membre de l'Institut, avait la faveur des salons parisiens conservateurs. La galerie Goupil avait fortement contribué à sa carrière internationale : Gérôme était le gendre du marchand d'art. Dupré enfin, peintre de l'école de 1830, avait connu le succès dès la fin des années 1840. Il était fort soutenu quant à lui par Paul Durand-Ruel.

L'Exposition internationale devint rapidement un lieu de cooptation très élitiste. Très peu de peintres y étaient en effet exposés : douze, dont 9 seulement étaient renouvelés chaque année. Stevens, De Nittis et Madrazo se réservant le droit d'y exposer chaque année. Le milieu artistique parisien s'agaça bientôt de ces cooptations. Alfred de Lostalot, favorable à la première exposition dans la *Gazette des Beaux-Arts*, était plus critique pour la suivante :

... si leur intention est, comme nous le supposons, d'exposer en public le bilan annuel et international de la peinture contemporaine, nous pensons qu'ils feront bien, à l'avenir, de ne pas s'arrêter à des distinctions surannées et de faire leurs invitations dans tous les mondes. L'Institut est certes fort respectable, la plupart de nos meilleurs artistes en font partie ; mais les "nouvelles couches" ont du bon².

Les « nouvelles couches » étaient pourtant représentées à l'Exposition internationale Petit de 1883 – du moins au sens artistique de « nouveau », et pas du tout dans l'acception sociale et politique de cette expression³. La galerie Petit proposait en effet une version mondaine assez nouvelle, et consacrée par le Salon, de la peinture moderne : avant-gardes

¹ Sur la galerie Goupil, voir l'excellent site internet du Musée Goupil de Bordeaux : ainsi que (largement disponible sur le site en question) *Etat des Lieux – 1*, Musée Goupil, Conservatoire de l'Image industrielle, Bordeaux, 1994, et *Etat des Lieux – 2*, Musée Goupil, Conservatoire de l'Image industrielle, Bordeaux, 2000.

² Alfred de Lostalot, « Expositions diverses à Paris. I. Exposition internationale de peinture, dans la galerie Georges Petit (1^{er} article) », *Gazette des Beaux-Arts*, sér. 2, t. 27 (juin 1883), pp. 505-513 – citation pp. 506-507.

³ En parlant de « nouvelles couches », Lostalot fait allusion à une l'annonce, formulée par Léon Gambetta lors d'un discours à Grenoble, en septembre 1872, de l'avènement d'une « couche sociale nouvelle », bourgeoisie moyenne rassemblant surtout les petits industriels, les négociants, les professions libérales unies par une même situation « moyenne », et surtout un même désir d'ascension sociale. Le Grand Ministère de Gambetta, en novembre-janvier 1882, devait s'appuyer sur ces classes moyennes.

d'hier ou d'ailleurs. En 1883 on accueille Whistler, dont les scandales et les succès avaient fait la réputation. Le Finlandais Albert Edelfelt (1854-1905) vint rajeunir également le contingent de la rue de Sèze : passé par l'atelier de Gérôme aux Beaux-Arts de Paris, il s'était rapproché de l'impressionnisme dont ses paysages et ses pastels reprenaient la brosse éclaircie. Exposant avec lui chez Petit en 1883, l'Américain John Singer Sargent (1856-1925), ami de Whistler, avait suivi une trajectoire similaire : élève aux Beaux-Arts de Bonnat, il s'intéresse à l'impressionnisme en 1876 lors de la II^e exposition du groupe. Il admire Monet, vers lequel il est allé, pour devenir son élève. Sa peinture reflète ses nombreux voyages, en Espagne, en Hollande, à Venise ou sur la Côte d'Azur – ainsi que (ou surtout) ses relations des plus mondaines : Sargent réaliste de nombreux portraits.

A l'exposition internationale Petit, les artistes, novateurs sans trop l'être, n'étaient donc pas choisis sans réflexion. Ils relevaient tous à peu près de l'un parmi deux types sociologique et esthétique : réalistes consacrés et grands maîtres de la peinture européenne d'un côté, modernistes au succès mondains de l'autre, fort prisés dans les salons, et dont la peinture n'effarouchait plus nécessairement. Leurs images (comme personnalités, mais aussi celles qu'ils produisent) devaient assurer à l'Exposition internationale un succès de prestige et de finances. Le *Journal* d'Edmond de Goncourt relate ainsi en 1883 un dîner en compagnie des organisateurs, Stevens, Madrazo et De Nittis : « A propos de l'indifférence, pour les résultats financiers de l'exposition, de Madrazo [*sic*], toujours *hidalgotant* dans les nuages, Stevens s'écrie qu'il n'a pas le dédain de l'Espagnol pour les *monacos*, qu'il est un besogneux... et qu'avant tout, il faut que cette machine soit productive¹. »

On poursuit donc la même politique élitiste et modérément novatrice, fortement orientée sur une image sociale mondaine. Petit donnait des soirées splendides dans ses salons, auxquelles il n'était jamais neutre d'avoir pu participer. Rodin, presque modeste devant le marchand de la rue de Sèze, lui écrivit ainsi fin 1885 : « Je vous suis très reconnaissant d'avoir bien voulu m'inviter à la soirée splendide qui a été donnée dans vos salons² ». La galerie Petit continuait à se moderniser doucement, accompagnant à doses mesurées les goûts du public (ou plutôt du grand monde) : noblesse oblige³. Mais les

¹ *Journal*, Lundi 2 avril 1883 – *op. cit.*, t. II, p. 998.

² Paris, 23 Xbre 85. Auguste Rodin, *Correspondance*, Paris, Editions du Musée Rodin, 1985, lettre n° 87, t. 1 (1860-1899) p. 69.

³ Petit propose d'ailleurs à la même époque une exposition sur « le sport dans l'art » - modernité, mais snobe au possible : le sport, est à l'époque une activité distinguée, importée d'Angleterre. Voir Octave Mirbeau, « Notes sur l'art. Le sport dans l'art. » *La France*, 21 décembre 1884, in *Combats...*, p. 95.

artistes qui y exposaient étaient de plus en plus parisiens. On y voyait de l'art français, partout. En 1884 l'Allemand Max Liebermann fut invité chez Petit, autre figure cosmopolite et aristocratique de l'innovation artistique. En 1885 le pas moderniste fut franchi : Claude Monet prenait part à la quatrième Exposition internationale Petit – cela faisait plus de vingt ans qu'il avait embrassé la peinture nouvelle...

En 1885, voici donc Monet à côté de Bonnat, Gervex, Boutet de Monvel (1851-1913), Edelfelt, Liebermann et Sargent, Raffaëlli et Jean-Charles Cazin (1841-1901). Ce dernier est lui encore un artiste de la génération réaliste gravitant autour de l'impressionnisme. A l'atelier de Lecoq de Boisbaudran il s'est lié notamment avec Fantin-Latour. C'est aussi un ami de jeunesse de Manet, avec lequel il a exposé au Salon des Refusés. En 1871 il est allé retrouver son ami Legros à Londres. Sa peinture s'efforce de renouveler le genre religieux en le travaillant dans des fonds réalistes et impressionnistes. Elle puise aux influences de Puvis de Chavannes et de Bastien-Lepage. Boutet de Monvel, qui expose également chez Petit en 1885, est un type d'artiste plus conservateur, produit de l'atelier de Cabanel, adepte d'une peinture plus traditionaliste¹. Il confère à l'Exposition Georges Petit un peu d'académisme - au cas où elle en manquerait, équilibrant ainsi la présence de Monet.

Octave Mirbeau s'étonne d'ailleurs de trouver Monet en telle compagnie : « C'est la première fois que M. Claude Monet se présente en public dans un milieu aussi hétérogène² ». Dans ce milieu sociologiquement bien typé, Monet détonne. Mais peut-être moins sa peinture, après le passage de Whistler, de Liebermann ou de Sargent. Des dix tableaux exposés chez Petit, on parle de « fantaisies comparables aux *Mille et une nuits*³ », et cette simple remarque révèle combien la peinture de Monet est désormais intégrée au caractère luxueux et élitiste de la galerie Petit. Au début de l'année précédente, Monet est d'ailleurs parti en tournée sur la côte d'Azur pour y peindre les vues vantées par les guides touristiques à Bordighera, Cap-Martin, Vintimille. Qui connaît ces paysages, sinon ceux qui peuvent se permettre des séjours sur la côte méditerranéenne ? En 1885 l'artiste accepte d'autre part de ne pas exposer avec le groupe impressionniste accueilli pour sa huitième exposition chez Durand-Ruel. « Je suis bien aise de vous voir satisfait de mon exposition chez Petit », écrit-il à Durand-Ruel, justifiant ses compromissions personnelles par l'intérêt

¹ Boutet de Monvel se consacre également à l'illustration de livres pour enfants. *La France en zig-zags* (1881), semble avoir eu un certain succès. Suivent d'autres collections : *Vieilles chansons pour les petits enfants* et *Chansons de France pour les petits français*, Paris, 1883, deux livres de chansons dont il réalise les illustrations. En 1887 il illustre *Nos Enfants : Scènes de la ville et des champs* (Paris, 1887), d'Anatole France.

² « Exposition internationale de peinture », *La France*, 20 mai 1885, *Combats esthétiques*, op. cit. t. 1, p. 185.

³ D'après Charles Stuckey, *Claude Monet*, op. cit., p. 211.

du groupe, « car c'est surtout dans notre intérêt à tous que j'étais heureux de mon entrée dans ce milieu, ce qui ne peut amener que d'heureux résultats pour l'avenir¹ ».

Certes, l'impressionnisme gagne à s'exposer chez Petit. En 1886 il semble y triompher, et prendre une place d'honneur dans l'école française. « Cette exposition est un véritable événement artistique. Elle marque une date considérable dans l'évolution du goût français, et dans le triomphe définitif et prochain d'une école, hier vouée aux insultes et au mépris² », proclame Octave Mirbeau. Jean-Charles Cazin, Monet, Renoir, Raffaëlli, Sisley, Albert Besnard, Rodin exposent chez Petit. Besnard (1849-1934) a emprunté la technique de l'impressionnisme, tout en utilisant avec brio les recettes académiques. Il a obtenu le prix de Rome en 1874. Le peintre a passé plusieurs années à Londres après son séjour à Rome. Son retour au Salon est très remarqué, car il reprend Manet, malgré ses origines académiques, et bientôt les effets de lumière impressionnistes. « Besnard, vous voulez de nos propres ailes », lui aurait dit Degas. Son succès est fulgurant. Besnard est un mondain qui reçoit dans son atelier. Il reçoit de nombreuses commandes de portraits. Quant à Sisley, aux dires de Monet « avec d'anciennes choses [il] a beaucoup de succès chez Petit³. »

Quant à Raffaëlli, ce peintre extrêmement ambitieux est parvenu à cette époque à lier sa carrière à la fois au mouvement impressionniste, donc moderne, et aux milieux républicain parvenus au pouvoir. Surtout, il a su prendre en charge sa propre publicité. En 1884 il a organisé lui-même une grande exposition personnelle, dans des locaux loués sur l'avenue de l'Opéra, et obtenu un succès considérable. L'année suivante il est revenu au Salon, avec un portrait de Clemenceau faisant un discours, puis un *Mirabeau et Dreux-Brézé* dans la Chambre des Députés. En traitant de sujets contemporains, il s'attire les bonnes grâces des milieux républicains, surtout lorsqu'il loue ouvertement leurs hommes politiques, leur histoire et leurs références⁴.

Dans les rangs favorables à l'impressionnisme, on se réjouit. En 1887 Mirbeau, qui a participé participe à l'organisation de l'exposition de 1886, publie un éloge dithyrambique de l'Internationale. Whistler, Monet, Rodin, Cazin, Renoir, Sisley, Pissarro, Berthe Morisot, Raffaëlli et Lewis Brown y sont portés aux nues – et les toiles des étrangers, sauf Whistler, traitées avec mépris⁵. La peinture étrangère n'est là, finalement, que pour apporter la caution

¹ Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, Giverny, 30 mai 1885, in Lionello Venturi, *Archives de l'impressionnisme*, op. cit. t. I, p. 291.

² « Impressions d'art », *Le Gaulois*, 16 juin 1886, repris dans *Combats...*, op. cit. t. I, p. 297.

³ Monet à Durand-Ruel, été 1886, cité dans S. Monneret, *L'impressionnisme et son époque*, op. cit., t. I, p. 893.

⁴ Sur Raffaëlli, voir Barbara S. Fields, *Jean-François Raffaëlli, 1850-1924, the Naturalist Artist*, Ph. D., Univ. Microfilms International, Ann Arbor (Mi.), 1979.

⁵ « De tous les artistes étrangers qui exposent dans les galeries de la rue de Sèze, il n'en est qu'un seul qui force l'admiration ». Octave Mirbeau, « L'exposition internationale de la Rue de Sèze », *Gil Blas*, 13 mai 1887, repris dans *Combats esthétiques*, op. cit., t. 1 p. 330.

de ses noms célèbres. Ce qui compte, c'est que les impressionnistes soient consacrés, et qu'ils surpassent les autres ; et à l'échelle non seulement parisienne, mais surtout internationale : en 1886 le peintre Suisse Auguste de Molins (1821-1890), qui a exposé aux deux premières expositions impressionnistes en 1874 et 1875, écrit à Degas absent à l'Internationale Georges Petit, mais « impressionniste » lui aussi, donc assimilé à ceux de chez Petit : « Votre nom, ainsi que ceux de vos amis, sont arrivés jusqu'à nous à propos de l'Exposition de Georges Petit l'Été dernier. Ce n'est pas un mince succès, je vous assure¹. »

Consacrés, les impressionnistes le sont ainsi, parce qu'ils ont accepté de l'être. Renoir fréquente alors plus que jamais la bonne société parisienne, en particulier le salon de Madame Charpentier, rendez-vous des célébrités politiques, artistiques, littéraires du Paris républicain. En 1886 sa peinture est assez loin de l'impressionnisme des années 1870. « J'ai repris pour ne plus la quitter l'ancienne peinture douce et légère... », écrit-il à Paul Durand-Ruel à cette époque. « Ce n'est rien de nouveau, mais c'est une suite aux tableaux du XVIII^e siècle². » XVIII^e siècle bienvenu ! Il est très en vogue dans les salons parisiens. Il donne aux élites bourgeoises soucieuses d'héritages, une origine historique et artistique charmante, et assure une continuité culturelle avec l'Ancien Régime, malgré la rupture de la révolution française³. Chez Petit, Renoir expose ainsi une vaste composition de *Baigneuses*, effort évident pour échapper à l'impressionnisme et rétablir le lien avec la peinture décorative et sucrée du siècle précédent. Renoir a lâché l'impressionnisme en fait depuis longtemps. Il aurait déclaré plus tard au marchand Ambroise Vollard (1866-1939) : « Vers 1883, il s'est fait comme une cassure dans mon œuvre ; j'étais allé jusqu'au bout de l'impressionnisme et j'arrivais à cette constatation que je ne savais ni peindre ni dessiner. En un mot, j'étais dans une impasse⁴. » Depuis 1880 et la réception assez glaciale de son envoi au Salon, il doutait de sa technique. Lors d'un long voyage en Italie, sa peinture s'est ressourcée auprès de Raphaël, des fresques de Pompéi, et il n'a plus souhaité exposer à nouveau avec ses camarades. « Le public n'aime pas ce qui sent la politique et je ne veux pas moi à mon âge être révolutionnaire », écrivait-il à Durand-Ruel en février 1882, poursuivant : « Rester avec l'israélite Pissarro, c'est la révolution⁵. »

¹ Cette lettre, datée de Lausanne le 18 novembre 1886, fut confiée au jeune peintre suisse Félix Vallotton, qui ne semble pas l'avoir transmise. Elle est reproduite dans *Félix Vallotton, Documents pour une biographie et pour l'histoire de son œuvre*, Paris-Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1974, t. I, p. 34.

² *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel*, éd. par Caroline Durand-Ruel Godfroy, La Bibliothèque des arts, Lausanne, 1995, 2 vol. : 1881-1906, p. 28.

³ C'est la thèse de l'ouvrage de Debora L. Silverman, *L'Art nouveau en France : Politique, psychologie et style fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994 (traduction française de Dennis Collins).

⁴ Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Grasset, 1995 (1938), p. 209.

⁵ *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel, op. cit.*, vol. 1 (1881-1906), p. 30.

Pissarro d'ailleurs, dont la peinture ne s'assagit pas, et qui s'est mis en 1886 à faire du pointillisme à la suite des nouveaux jeunes, Georges Seurat (1859-1891) et Paul Signac, ne sait s'il faut se consoler d'avoir accepté d'exposer chez Petit en 1887 : ses toiles y sont dispersées pour mieux minimiser sa nouvelle manière. « J'ai rencontré Duret hier, écrit-il à son fils en mars 1887, il m'a dit : "ah ! ah ! vous allez exposer chez Petit cette année, je suis enchanté, enchanté, mais vous savez, il faut considérer cela comme une affaire commerciale. – C'est un milieu idiot ! – idiot ! Des concessions, faites des concessions !" J'ai répondu : "parbleu ! parbleu !"¹. » Et le 15 mai : « C'est bien dur pour moi, mais je ne puis compter que dans ce milieu². »

Les impressionnistes ne se trompent pas quand ils préfèrent les expositions Petit aux tentatives de Durand-Ruel vers le marché américain. Pour le marchand Petit leur présence vient donner une note d'innovation à l'Exposition internationale. Elle confère au groupe, en retour, une aura de sérieux et de succès mondain, ce qui n'est pas négligeable, une légitimité internationale donc nationale, et peut donc justifier un adoucissement de style. Les expositions internationales ouvrent, en effet, l'accès à une clientèle nouvelle, mondaine et moderne. Voire aux milieux officiels. Exposer chez Petit, c'est même pouvoir espérer une décoration, dit-on dans le milieu artistique. Dans une lettre cocasse, Whistler parle ainsi à son ami sculpteur Thomas Waldo Story (1854-1915) des bruits qui courent sur la rue de Sèze : le gouvernement aurait l'intention de décorer chaque année un exposant étranger. A James la Légion d'honneur ? Whistler s'exclame, mi-sérieux, mi-amusé, jusqu'à l'hilarité :

There is a tremendous account in this weeks World - "Gossip from Paris" - about the game in the Rue de Sèze Waldino! - Amazing! - Our James just simply walks over the course! -

Now the thing to do is while it is all hot, for you to make up to Stevens - and tell him all sorts of charming things about me - and make him and Madrazzo and de Nitis get me the legion d'honneur! - tout simplement - Que ça !

You will have read that the Government, in order to show aproval [sic], intend to give each year the Croix to one of the foreign Exhibitors - Now here is my chance - All of them have already been decorated, [...] - Waldino you must move every thing in Heaven & Earth to show them [...] that the Amazing one alone should have the bit of red ribbon [sic] he requires! - Don't dare to come away from Paris without it in your trunk for me ³!

¹ *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, t. 2, lettre 406, 17 mars 1887, p. 144.

² *Ibid.*, lettre n° 423, t. 2, p. 166.

³ Whistler à Story, Londres, 5 mars 1883. *The Correspondence of James McNeill Whistler, op. cit.*, n° 05606. Les soulignés sont de l'artiste.

D) La consécration de la peinture moderne

Faudrait-il ainsi remettre en cause la pureté des avant-gardes impressionnistes, ou le caractère admirable de l'engagement des marchands parisiens, en particulier de Paul Durand-Ruel, pour la peinture impressionniste ? Le rôle de l'historien n'est pas de porter des jugements de valeur, de dire qui était d'avant-garde ou ne l'était pas. Il est de comprendre pourquoi les choses se sont passées comme elles se sont passées, si tant est qu'on puisse le mettre en évidence. Il était normal qu'un marchand se souciât de rentabilité, d'image sociale et internationale de sa galerie, donc des tableaux qu'il proposait. Mais en toute logique avec les valeurs du champ de l'art de l'époque, les discours tenus par les milieux modernistes sur la galerie Durand-Ruel minimisèrent le mieux possible ces réalités. Durand-Ruel ne fut d'ailleurs pas le plus prompt à le faire dans ses mémoires : le travail de « purification » du marchand fut surtout celui d'hommes de lettres et de critiques d'art qui en écrivirent l'histoire, à son époque puis plus tard¹.

Il était normal également que des peintres, étant données leurs conditions financières, dans un milieu artistique où la domination symbolique des milieux dominants, mondains et patriotes, s'imposait largement, fussent tentés d'adapter leur peinture au nouveau marché d'une bourgeoisie amatrice de modernité de juste mesure. Surtout face à la possibilité, par quelques compromissions finalement relatives, de vendre davantage. Les plus ambitieux s'adaptèrent dès 1880 : ainsi de Monet et Renoir. Les moins ambitieux, tel Camille Pissarro trop en décalage avec les milieux plus bourgeois tant par ses origines étrangères que par ses options politiques anarchistes, ne s'adaptèrent pas, ou beaucoup plus tard. Pissarro optait en 1886 pour le pointillisme, donc l'avant-garde plus radicale encore. Le peintre, qui ne pouvait (et ne voulait) adhérer au modèle petit-bourgeois patriote, n'avait pas le même désir d'ascension sociale qu'un Monet – ou tout simplement de sa propre épouse Julie, d'où les permanentes difficultés de leur couple. S'adapter, d'autre part, était d'autant plus facile ou plutôt tentant, qu'on était proche des milieux artistiques parisiens : proche du « *Gossip from Paris* » comme Whistler, proche des ouï-dire, des on-dit, des rumeurs et des humeurs du

¹ La réputation « sainte » de Durand-Ruel fut forgée dès les premières expositions impressionnistes, ainsi dans l'ouvrage de Louis-Edmond Duranty, *La nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Dentu, 1876. L'ouvrage le plus édifiant à ce sujet est l'article publié dans la revue berlinoise *Pan* II, par Arsène Alexandre : *Durand-Ruel. Portrait et histoire d'un « Marchand »* (Berlin, novembre 1911). Sans tomber dans l'hagiographie, les *Archives de l'Impressionnisme* de Lionello Venturi (*op. cit.*) ont l'ambiguïté de focaliser leur présentation du marchand sur son activité de promotion des impressionnistes, en laissant un peu de côté les autres tableaux qu'il proposait dans sa galerie. C'est également la perspective de la biographie de Pierre Assouline (*Grâces lui soient rendues. Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*, Paris, Plon, 2002) qui ne pouvait, comme Venturi, s'aliéner le bon-vouloir des détenteurs des archives privées de la galerie Durand-Ruel.

champ de l'art parisien. Pissarro ne fréquentait pas les salons mondains, de moins en moins les cafés artistiques où il fallait payer sa chope, et encore moins les banquets des modernes trop chers pour ce père de famille nombreuse. Degas, Monet et Renoir (surtout Degas et Renoir) gravitaient en revanche là où il fallait. Leur situation favorable, et les modifications sensibles de leur travail, l'insertion sociale surtout de leur peinture dans l'élite nouvelle des modernes présentée par Petit, furent des accélérateurs pour leurs carrières.

Quant à Degas, son refus d'exposer chez Petit pourrait paraître incompréhensible, et d'autant plus louable sa fidélité à Paul Durand-Ruel. Mais la réputation de l'artiste n'avait pas besoin en 1885-1886 d'acquiescer plus de distinction au contact des Salons Petit. Depuis les années 1860 c'était en fait un peintre connu – en 1869 le grand marchand belge Joseph Stevens lui avait proposé un contrat. A Paris, Degas était apprécié dans les salons les mieux fréquentés. Sa peinture parlait aux fidèles des soirées à l'Opéra, capables de comprendre sa satire allusive des milieux de la danse. Elle convenait également aux collectionneurs modernistes familiers des courses hippiques : le caractère social fort bourgeois de ses toiles s'épiçait de mises en page décentrées et d'un travail impressionniste des paysages du fond. Juste équilibre, donc. Degas, même s'il sa fortune s'était amoindrie depuis 1876-1877, ne continuait d'ailleurs pas moins de fréquenter le beau-monde artistique parisien. Alors que ses camarades exposaient chez Petit, le peintre fréquentait déjà depuis longtemps les figures que Petit venait chercher. Son travail n'était pas isolé, d'ailleurs, de la lente modification sociale de la peinture impressionniste dans les années 1880 : Degas augmenta à cette époque sa production de scènes de courses.

Un nouveau marché pour les impressionnistes

La prise en charge de quelques carrières impressionnistes par la galerie Petit constituait donc une valorisation symbolique sans précédent. En 1887, Georges Petit couronna plus particulièrement Monet et Sisley en leur consacrant deux expositions personnelles. C'était leur ouvrir les portes des autres grandes galeries parisiennes. Et d'abord de la plus grande, la maison Goupil devenue Boussod et Valadon en 1875, où travaillait, depuis 1878, Théo Van Gogh (1857-1891), frère de Vincent. L'intérêt pour les toiles modernes chez Goupil ne fut en rien avant-gardiste. En 1886 Théo aurait vendu une marine de Manet¹ : Manet était mort depuis 1883, consacré par la rétrospective de 1884 aux Beaux-Arts. En 1887 Théo parvint à proposer quelques peintures de Degas, Monet, Sisley, Pissarro, Gauguin et Guillaumin.

¹ C'est ce que noterait le livre de comptes de Goupil & co, d'après l'article très précis de John Rewald, « Theo Van Gogh, Goupil and the Impressionists », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier-février 1973, pp. 2-64.

Était-il si risqué alors, en 1887, de proposer dans sa galerie une toile de Monet ou de Renoir, un paysage de Sisley, une danseuse de Degas ? L'historiographie sur l'impressionnisme et les frères Van Gogh le laisse penser ; mais les faits, un peu moins. Le caractère hagiographique des écrits sur Vincent Van Gogh a très probablement retenti sur la figure de Théo, dont la mort précoce après celle de son frère contribua à entretenir l'image d'un martyr de l'art moderne. D'après John Rewald l'arrivée à Paris en 1886 de Vincent aurait été décisive dans la décision par son frère de vendre des tableaux modernistes. A cette époque la peinture impressionniste n'est pourtant plus vraiment révolutionnaire, surtout lorsque ces tableaux sont passés auparavant chez Georges Petit.

Que propose donc Théo Van Gogh ? De l'impressionnisme acceptable. Le jeune marchand n'expose en effet chez Goupil ni des paysages schématiques de Cézanne, ni des tableaux pointillistes de Pissarro, encore moins des toiles hurlantes de son frère Vincent. Sa clientèle, et pas seulement ses employeurs, n'en voudraient pas. « ... c'est excessivement facile de vendre des tableaux comme il faut dans un endroit comme il faut à un monsieur comme il faut, depuis que le distingué Albert [Goupil] nous a donné la recette. », gémit alors Vincent¹. Théo vend des Monet parce que la demande de Monet est plus importante, tout simplement². Il prend en dépôt des Sisley parce qu'on commence à bien apprécier la finesse de ses paysages³.

Richard Thomson a montré, dans sa contribution à l'exposition consacrée à Théo aux musées Van Gogh d'Amsterdam et d'Orsay à Paris, que l'investissement du jeune marchand pour la peinture « moderne » fut surtout dirigé vers les gloires classiques de cette modernité en cours de définition dans les années 1880⁴. Théo Van Gogh investit ainsi, après 1886, dans la peinture d'Albert Besnard que son ascension fulgurante a mis au premier plan de la peinture moderne française. De même il s'intéresse à Raffaëlli, dont les stratégies commerciales et picturales correspondent alors largement au public visé par sa galerie. C'est le début d'une stratégie pour se positionner comme le principal marchand de Raffaëlli (lequel, après 1887, s'est investi massivement dans l'internationalisation de sa carrière⁵).

¹ Lettre de Vincent à Théo Van Gogh, Arles, juin 88, n°500 F (*Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, Paris, Gallimard / Grasset, 1960, t. 3, p. 100).

² En février et mars 1888 il en achète chez Drouot, à plus de 1000 F l'unité. Au mois d'avril il achète trois paysages de Monet qu'il paye 1200 F chacun, et un Pissarro qu'il paye 500 F. Il trouve bientôt un acquéreur pour le *Village de Bennecourt* de Monet, qu'il vend 2 200 F.

³ En mai 1887 Théo Van Gogh rend visite à Sisley à Moret. Il lui prend en dépôt plusieurs toiles, consignées entre 125 et 225 francs. C'est peu ; mais c'est un bon départ.

⁴ Richard Thomson, « Theo Van Gogh : un marchand entreprenant, un homme de confiance », in *Theo Van Gogh*, cat. exp., Amsterdam, Van Gogh Museum – Paris, RMN, 1999, pp. 61-sq., en particulier p. 103 : « Le marché de l'art contemporain – la définition du moderne – Besnard, Carrière, Raffaëlli : ce que pouvait être la peinture moderne. »

Cet investissement des galeries parisiennes les plus importantes symboliquement dans la peinture contemporaine moderne, put alors entretenir, dans les cercles impressionnistes, l'espérance de voir leur peinture acquise par les collectionneurs que fournissaient Petit et Goupil. Paul Gauguin, qui gravite encore autour du groupe impressionniste, écrit ainsi à sa femme en décembre 1887 : « Tu connais la maison Goupil éditeur et marchand de tableaux ; aujourd'hui cette maison est devenue le centre des impressionnistes. Petit à petit il va nous faire avaler par sa clientèle ; voilà encore un espoir de plus et je suis persuadé que d'ici peu de temps je marcherai¹. » Gauguin se leurre (ou fanfaronne, plus probablement, dans une lettre à sa femme) en parlant de « centre de la peinture impressionniste » - surtout pour sa propre peinture. Oublie-t-il que l'art qui intéresse les galeries en question doit sacrifier aux adoucissements qu'il refuse justement ? Mais les personnalités qui se sont adaptées ont trouvé enfin une clientèle. En 1888 Monet signe un contrat chez Boussod et Valadon, où dix de ses paysages récents d'Antibes sont vendus sur la base de prix entièrement nouveaux : il reçoit entre 1000 et 1300 F pour chaque toile. Avant son arrivée chez Petit, Monet vendait à Paul Durand-Ruel dans les 500 à 600 francs par toile². Les prix de toiles impressionnistes commencent à monter. En février-mars 1888 à Drouot, Théo Van Gogh achète *Le Village de Bonnières* de Monet pour 1500 F, et le revend 2 200 F³. Certes, ces prix ne montent pas au niveau de ceux de Meissonier dont la cote atteint, lors d'une vente de 1887 à New York, les 330 000 francs⁴. Mais c'est déjà un progrès. La galerie Goupil se lance dans la représentation de Monet à l'étranger – en 1888 Boussod expédie des tableaux de Monet à Bruxelles pour l'exposition du Salon des XX⁵. Et Monet d'écrire à Durand-Ruel :

Justement le mouvement en notre faveur s'accroît cette année. Nous sommes à peu près tous à l'exposition internationale où le public acheteur nous fait décidément meilleur accueil. Ce qui du reste vous en donnera mieux l'idée que tout ce que je pourrai dire, c'est que la maison Boussod a maintenant des Degas et des Monet et qu'elle aura aussi des Sisley et des Renoir. Je suis assez en faveur, car les premiers tableaux qu'ils m'ont achetés ont été revendus de suite⁶.

⁵ C'est ce que révèlent les archives du peintre conservées au Getty Institute, dont un descriptif détaillé est disponible à l'adresse électronique <http://www.getty.edu/research/library>.

¹ Gauguin à son épouse Mette, Paris, 6 décembre 1887, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, recueillies et préfacées par Maurice Malingue, Paris, Grasset, 1946, p. 121.

² En novembre 1884 il vend au marchand douze toiles 6600 francs (Charles Stuckey, *Monet, op. cit.*, chronologie)

³ D'après J. Rewald, « Theo Van Gogh, Goupil and the Impressionists », *Gazette des Beaux-Arts*, article cité.

⁴ Il s'agit de la vente de *Friedland* (d'après Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque, op. cit.*, t. 2, p. 448). A la même époque *Le Marché aux chevaux* de Rosa Bonheur monte à 268 500 francs.

⁵ Lettre de Boussod à Octave Maus, Paris, 8 novembre 1888, où le marchand donne la liste d'une expédition de tableaux de Monet pour la prochaine exposition des XX. Archives des XX, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, Archives de l'Art contemporain, Inventaire 5230 (AACB, inv. 5230).

⁶ 13 mai 1888, adressée à Durand-Ruel qui est alors à New York (Lionello Venturi, *Archives de l'impressionnisme, op. cit.*, t. I, p. 325).

Quelle stratégie fut la plus payante, entre l'exposition chez Petit, l'adaptation relative de sa peinture, le travail sur les relations mondaines ? Apparemment celle qui cumulait le tout. C'était celle de Monet et Renoir, Whistler, celle, surtout, de Besnard ou de Raffaëlli. Sisley, isolé à Moret-sur-Loing puis aux Sablons, commit probablement l'erreur de ne pas venir suffisamment à Paris ; Pissarro, celle de faire du pointillisme. Des peintres d'avant-garde les plus radicaux dans les années 1870, Monet et Renoir furent le plus rapidement récompensés par les choix qu'ils firent après 1879, et avec eux le sculpteur Rodin.

En 1884, la mort de Giuseppe De Nittis en 1884 laisse une place libre au comité de l'Exposition internationale Georges Petit. Quelques anciens impressionnistes y prennent bientôt leurs quartiers. Monet fait partie du comité en 1887, et avec lui Rodin, Renoir et Whistler. Le peintre, dans une lettre à Camille Pissarro, invite son ancien camarade à la prochaine Exposition internationale : il lui annonce qu'il a reçu « un avis officiel de chez Petit, vous annonçant qu'à la dernière réunion du Comité de l'Exposition internationale nous avons voté votre admission¹. » Le ton se fait important : « bien que Renoir et moi nous sachions votre manière de voir et votre répugnance pour cette exposition, nous avons cru devoir voter votre admission tout en ignorant comment vous prendriez la chose, n'ayant du reste ni le temps ni la possibilité de vous consulter. [...] Vous pouvez compter sur Rodin, Whistler, Renoir et moi. » « Rodin, Whistler, Renoir et moi » : voici donc en 1887 des figures nouvelles de l'establishment moderne français. Leur art, qui rencontre le mieux les aspirations des milieux culturels républicains à la recherche d'une peinture contemporaine moderne, est en train de s'imposer dans le processus de définition de la peinture moderne. Ces artistes ont pris la place des mondains de la rue de Sèze où est sise la galerie Petit – ou plutôt : pris place *parmi* eux. « Mirbeau m'a raconté un tas d'affaires sur messieurs les peintres de l'avenue de Villiers : il paraît que la venue des Impressionnistes a jeté le désarroi chez Petit² », écrit Camille Pissarro à son fils. L'avenue de Villiers, dans le quartier de la plaine Monceau, est peuplée de fortunes récentes. Les artistes arrivés s'y sont regroupés. Pissarro pense-t-il nommément à Albert Edelfelt, membre du Comité de l'Exposition internationale, qui habite au n° 147 ? Arrivée chez Petit, donc, la peinture nouvelle est entrée dans le monde des nouveaux riches.

L'impressionnisme a donc conquis les milieux officiels, sous une version susceptible de plaire au plus grand nombre. Il l'a fait d'autant mieux que ses personnalités fondatrices sont désormais intégrées à une histoire nouvelle de l'art moderne français. En 1884, la

¹ Lettre de Monet du 5 mars 1887, in D. Wildenstein, *Monet*, t. III, n° 775, p. 221.

² Camille à Lucien Pissarro, Paris, 14 avril 1887. *Correspondance de Camille Pissarro*, op. cit., t. 2, n° 412, p. 151.

peinture naturaliste a été couronnée dans l'ancien bastion de l'académisme, l'École des Beaux-Arts : Manet, mort l'année précédente, est consacré par une rétrospective dont le catalogue est introduit par Zola lui-même¹. Les Beaux-Arts avaient déjà accueilli Courbet deux ans plus tôt. En 1885, une rétrospective posthume de Bastien-Lepage poursuit la réhabilitation du mouvement réaliste². La rétrospective Courbet, dix ans après sa mort, canonise le communard. La peinture de plein-air, le réalisme, le naturalisme et bientôt l'impressionnisme sont devenus les heureux éléments de l'histoire de l'art français. La fierté nationale ne peut l'ignorer. La peinture de la lumière et des notes vives, des sujets modernes, introduite par Manet et poursuivie par les impressionnistes, est désormais répandue dans le Salon comme à l'École des Beaux-Arts. On a volé Manet « pour le débiter en friandises aux amateurs ravis, qui auraient frémi devant un Manet véritable, et qui se pâmaient devant les Manet de contrebande, fabriqués à la grosse, comme les articles de Paris », conclue Zola dans sa préface de l'exposition Manet.

Ainsi les douaniers de l'art français sont maintenant les meilleurs publicistes de l'art moderne. En 1883, lors d'une exposition de peintures impressionnistes à Berlin, le patriotisme a d'ailleurs pris parti pour lui : toute peinture française à l'étranger est d'abord française, quel que soit son parti-pris esthétique. Dans une lettre à son fils Lucien, Pissarro l'anarchiste s'étonne : « Je t'ai envoyé *Le Figaro* ; tu as dû lire que les impressionnistes ont fait sensation à Berlin. Menzel trouve que c'est mauvais ; voilà que le *Figaro* nous défend par patriotisme, c'est assez curieux de retourner sa veste ; j'en ai vu bien d'autres³. »

Paris 1889

A l'Exposition universelle de 1889 Bouguereau et Cabanel, gloires de la peinture académique, dominant encore, mais la peinture de Corot, de Manet et de Monet est aussi devenue une école internationale, sous une version équilibrée entre travail de la lumière et sujets académiques. Albert Aurier (1865-1892), jeune critique d'art des milieux avant-gardistes, le constate avec agacement :

Comme tout le monde, je suis allé visiter, le Champ-de-Mars, le Palais des Beaux-Arts, et, comme beaucoup, j'ai constaté que, n'étaient les inspiratrices pancartes placardées sur les murailles, personne ne pourrait deviner que telle ou telle salle est spécialement consacrée à la peinture belge, à la peinture

¹ Zola place sa préface sous le signe de l'influence du peintre, plus que de son œuvre : « Les maîtres, à la vérité, se jugent autant à leur influence qu'à leurs œuvres ; et c'est surtout sur cette influence que j'insisterai [...]. » *Préface au Catalogue de l'Exposition des œuvres d'Édouard Manet*, Paris, École des Beaux-Arts, 1884 (repris dans *Mon Salon*, *op. cit.*, p. 358).

² Ecole nationale des Beaux-Arts, *Exposition des Œuvres de Gustave Courbet*, 1882. Et *Exposition des Œuvres de Jules Bastien-Lepage*, 1885.

³ Pissarro à son fils Lucien, 10 nov. 1883 – *Correspondance de Camille Pissarro*, *op. cit.* t. I. p. 250, n° 188.

américaine, hollandaise, italienne ou grecque, plutôt qu'à la peinture de la rue Bonaparte, de Montparnasse ou des Batignolles. [...] La France triomphe ! Qu'importe l'art ! La Revanche ! [...] Les critiques d'art, sur pareille question, ne sont plus des critiques d'art, ce sont des énergumènes échappés de la feue Ligue des Patriotes¹...

Aurier s'énerve de ces gloires patriotiques dont l'impressionnisme adouci fait aussi partie. C'est « l'art *officiel* français [qui] triomphe partout », et non celui des « incontestables maîtres ». La critique d'art française est prête à couronner n'importe quelle peinture pourvu qu'elle contribue à la supériorité artistique française dans le monde. Mais elle ne couronne jamais la bonne, l'originale, et seulement celle d'« imitateurs », nourris au « biberon de l'Europe », l'art français officialisé.

La peinture « de Montparnasse ou des Batignolles » s'exporte donc autant que celle de l'École des Beaux-Arts. Elle ne rayonne pas seulement chez les peintres de Bruxelles, décrits par Émile Verhaeren en 1882. Ni seulement ceux de Londres, où Bastien-Lepage est très apprécié, comme Fantin-Latour. En Allemagne par exemple la peinture naturaliste a trouvé aussi des émules. L'orientation de la section d'art allemand à l'Exposition universelle de 1889 en est l'exemple le plus frappant. On peut lire dans le *Moniteur des Arts* : « ces artistes sont des indépendants, épris de modernité pour la plupart, et dégagés des enseignements des écoles officielles. Leur valeur est toute personnelle et, ce qui les distingue, c'est précisément leur originalité, leur individualisme². »

L'exposition allemande a bravé l'interdiction impériale d'exposer pour l'anniversaire de la Révolution française³. Ce sont des artistes de la jeune génération, tous liés avec Paris, qui ont pris l'initiative de son organisation, dans un choix à la fois politique, d'opposition à la ligne impériale, et esthétique, en direction du naturalisme et de la peinture française de plein-air. La section allemande est donc tout sauf officielle. Sa réussite témoigne de la solidité d'un réseau moderniste international décidé, avec les organisateurs de l'Exposition universelle, à faire triompher la peinture nouvelle dans les champs artistiques nationaux.

¹ Albert Aurier, « A propos de l'Exposition universelle de 1889 », in *Textes critiques 1889-1892, De l'impressionnisme au symbolisme*, préface de Remy de Gourmont, 1893, Paris, École des Beaux-Arts, 1995, pp. 128-138.

² Émile Cardon, « Promenades à l'Exposition VI – Allemagne », *Moniteur des Arts*, 12 juillet 1889, p. 254.

³ Sur les vicissitudes de l'organisation de l'exposition allemande en 1889, voir Françoise Forster-Hahn, « La confraternité de l'art : Deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914 », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48/1985, pp. 505-537 et Rachel Esner, « *Art knows no Fatherland* » : *The Reception of German Art in France, 1878-1900*, Ph.D., City University of New York, 1994, pp. 266-317.

Max Liebermann s'est mis à la tête de la révolte artistique allemande. Avec lui Fritz von Uhde, né en 1848¹, Gotthard Kuehl (1850-1915)², Wilhelm Trübner (1851-1917)³ et Wilhelm Leibl on fait le choix d'introduire l'impressionnisme en Allemagne. Grâce à la position politique tranchée de ses participants francophiles, et leur proximité avec l'impressionnisme du *juste milieu*, la section allemande connaît un grand succès. Liebermann et Fritz von Uhde sont récompensés chacun par un Grand Prix, tandis que Leibl reçoit une médaille d'or. Liebermann et Kuehl sont décorés de la Légion d'honneur – von Uhde étant le seul à pouvoir accepter les honneurs français.

La critique parisienne lit ainsi leurs toiles dans une perspective nationale réjouissante : Liebermann ? « cosmopolite plutôt qu'allemand⁴ ». Kuehl ? « c'est un peintre français⁵ ». Mais ces raisons politiques d'une si bonne réception sont favorisées également par la proximité des tableaux en question avec ceux du *juste milieu* moderniste. Les œuvres exposées par les peintres allemands ont été déjà vues, pour une large part, au Salon de Paris⁶. Ils empruntent à la manière réaliste, tout en saupoudrant d'impressionnisme le rendu de la lumière, des reflets et des mouvements météorologiques. Deux ans plus tard Émile Verhaeren caractérise bien la tendance de ces artistes. Commentant la *German Exhibition* organisée à l'*Earl's Court* de Londres, il résume : « La peinture allemande subit trois influences : celle des peintres du Salon de Paris, celle des Hollandais commandés par Israëls et celle des impressionnistes d'il y a dix ans. [...] les premiers sont disséminés à travers l'Allemagne et imitent l'un Bastien-Lepage, l'autre Béraud, un troisième Leloir et Goeneutte, etc.⁷ ». Joseph Israëls a connu un grand succès en Europe pour le réalisme pathétique de ses scènes de genre. Réalisme encore. Près de lui voisinent à nouveau Béraud,

¹ Fritz von Uhde, né en Saxe, commence ses études en 1866 à l'Académie de Dresde. En 1877-78 il décide de se former lui-même à Munich, après 10 ans dans la cavalerie saxonne. Elève de Munkácsy à Paris (1879-1880), il noue amitié avec Liebermann. A partir de 1880 il participe régulièrement au Salon de Paris. 1882, voyage en Hollande. Sa peinture est soucieuse de représenter l'évangile sous une forme actuelle.

² Gotthard Kuehl fait ses études à l'Académie de Dresde (1867-70) et part en 1878 pour Paris. Depuis la France il fait de nombreux voyages d'études en Hollande. En 1889 il s'installe à Munich.

³ Trübner passe par les Académies de Karlsruhe et Munich (1868-69), puis Stuttgart (1869-70). En 1870 il est l'élève de Wilhelm von Dietz à Munich. Là il s'intègre dans le « cercle de Leibl », et reste actif surtout à Munich. Il effectue des voyages en Italie, en Angleterre, aux Pays-Bas, et surtout à Paris (1878-79), Londres (1884). Pour lui, dans la lignée de l'esthétique réaliste, la beauté de l'art peut se révéler dans la représentation de la laideur.

⁴ Maurice Hamel, « Exposition Universelle de 1889. Les écoles étrangères. I. », *Gazette des Beaux-Arts* 2/1889, p. 245. Sur l'accueil de la peinture de Liebermann, voir Olivia Tolède, *Max Liebermann et la France*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris X - Nanterre, 2000.

⁵ Sur la réception de Gotthardt Kuehl en France voir Rachel Esner, « C'est un peintre français : Gotthardt Kuehl und die Pariser Kunstkritik », in *Gotthardt Kuehl*, cat. exp. Dresde, Staatliche Kunstsammlung, Gemäldegalerie Neue Meister et Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Leipzig, 1993, pp. 26-37.

⁶ Voir Ministère du Commerce, de l'Industrie et des Colonies, *Catalogue général officiel : Beaux-arts*, Lille, 1889. On a déjà apprécié la *Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus (Cour de la maison des orphelins à Amsterdam)* de Liebermann en 1882, son tableau et *Flachsscheuer in Laren (Grange de lin à Laren)* lors du Salon de 1887 ; Fritz von Uhde montrait *Abendmahl (La Cène)* au Salon de 1887.

Bastien-Lepage « etc. » - impressionnisme adouci, encore. La peinture du *juste milieu* s'est internationalisée. En 1889 les anciennes avant-gardes parisiennes ont donc obtenu gain de cause. Dans la conservatrice *Revue des Deux Mondes*, Georges Lafenestre (1837-1919), élu secrétaire et rapporteur de la section de peinture de 1889, se réjouit de constater que les écoles étrangères se sont rajeunies et que partout le visiteur peut sentir l'influence française – sous entendu : l'influence naturaliste¹. C'est pour l'ancien ami de Verlaine et Degas, très lié dans sa jeunesse avec les paysagistes de Barbizon, admirateur de Courbet et de Manet, l'occasion de constater que l'observation directe de la réalité s'est imposée dans les écoles du monde entier. Et Lafenestre de conclure : la lutte entre académisme et réalisme est terminée.

L'Exposition universelle de 1889 marquait ainsi l'aboutissement du processus de consécration nationale de la peinture « nouvelle ». L'impressionnisme assagi est alors devenu un modèle susceptible d'incarner la peinture française moderne. L'exposition centennale de l'art français le consacre en effet comme l'aboutissement historique de l'évolution artistique française. Antonin Proust, commissaire principal de la Centennale, s'est fait seconder par Roger Marx, soutien fidèle de la peinture impressionniste². Ils ont appelé près d'eux le marchand Georges Petit pour les aider dans leur sélection des œuvres. Manet est superbement représenté : *L'Espagnol jouant de la guitare* et *l'Olympia* couronnent une exposition de quatorze toiles. De Monet on peut voir *l'Eglise de Vernon*, *Les Tuileries* et *Vétheuil* ; de Pissarro un *Soleil d'hiver* et *La Route*.

C'est l'occasion pour Georges Petit d'organiser une grande rétrospective consacrant côte à côte « Monet et Rodin » du 21 juin au 21 juillet. L'affluence étrangère pour l'Exposition universelle, lors des beaux jours de l'été, doit profiter aux deux artistes. Rue de Sèze, au bout de l'escalier monumental, dans les luxueuses salles de la galerie, 146 œuvres du peintre voisinent avec une trentaine de sculptures de Rodin. Symboliquement, l'événement est remarquable – et remarqué. « Monet et Rodin » sont présentés comme deux figures centrales de l'art moderne français, au rayonnement international, heureux acteurs d'une école française puisant ses origines dans la peinture de plein-air, le réalisme et l'art de Manet.

⁷ Émile Verhaeren, « l'Exposition allemande à Londres. (Correspondance particulière de *L'Art moderne*) », *L'Art moderne*, 14 juin 1891, pp. 191-192- repris dans Verhaeren, *Ecrits sur l'art, op. cit.*, t.1 p. 453.

¹ G. Lafenestre, « La Peinture étrangère à l'Exposition universelle », *Revue des Deux Mondes* 96/1889, pp. 138-172.

² Voir la lettre de Paul Cézanne à Roger Marx, Paris, 7 juillet 1889 : « Je vous renouvelle bien sincèrement mes remerciements, et je vous prie de faire agréer à Monsieur Antonin Proust toute ma gratitude. » Paul Cézanne, *Correspondance, op. cit.* p. 229

On ne s'étonnera pas que les deux artistes se sentent suffisamment forts à cette époque pour prétendre représenter l'art moderne parisien. Ils prennent la tête, Monet surtout, de la souscription pour offrir *L'Olympia* de Manet au Louvre, et conjurer ainsi la « menace » de l'achat, par un Américain, d'un tableau à l'honneur dans la Centennale de l'art français¹. Au bas de la souscription lancée par Monet pour *L'Olympia*, on peut lire les noms d'acteurs de ce milieu nouveau moderniste, mondain, bien parisien et républicain : parmi les peintres à succès dans les salons, Albert Besnard, Jean Béraud, Eugène Carrière, Jules Chéret, Gervex, Duez, Guillemet, Ary Renan, Puvis de Chavannes, Sargent, Rops, Boldini, Jacques-Émile Blanche ; des anciens réalistes, passés plus ou moins par l'impressionnisme et désormais acceptés, Bracquemond, Cazin, Caillebotte, Degas, Desboutin, Carolus-Duran, Fantin-Latour, Renoir, Raffaëlli, Pissarro ; enfin, derrière eux, les marchands Durand-Ruel et George Petit. Cette liste présente de manière résumée les membres d'un petit groupe parvenu, en 1889, décidés à imposer une définition nouvelle de l'art français. Mettre Manet au Louvre, c'était consacrer tous ceux qui se prétendaient ses héritiers, non seulement à une échelle parisienne et nationale, mais aussi à l'échelle internationale, parmi toutes les écoles et toutes les périodes dont le Louvre présentait les réalisations. La souscription pour *L'Olympia* marquait les premiers pas de la domination du *juste milieu* impressionniste défini à Paris dans la peinture contemporaine internationale, et en particulier de ses réseaux parisiens.

¹ Gustave Geffroy relate l'affaire une génération plus tard dans « Olympia au Louvre », *l'Humanité*, lundi 6 mars 1905.

Chapitre III.

Sécessions, internationalisme et élitisme

à la fin du siècle

Abouti en 1889, le processus de définition d'un art moderne français, digne porte-drapeau du rayonnement national à l'étranger, fut le point de départ de la structuration dans le champ artistique parisien d'un pôle moderne consacré, désormais symboliquement puissant. L'élite cosmopolite de l'art moderne représentait une concurrence sans précédent pour le camp académique - même si elle était encore loin de gagner l'Institut¹. La création en 1890 du Salon de la Société nationale des Beaux-Arts (SNBA), fut ainsi au centre d'un nouveau champ (ou sous-champ) de l'art dont les logiques se superposaient à celles du champ artistique structuré par la lutte entre Anciens et Modernes, et parfois l'emportaient sur elles. La différence spécifique, et proclamée, de ce nouveau champ de l'art moderne, était son caractère élitiste et international : la dimension internationale était en effet essentielle à ce sécessionnisme sélectionniste, en même temps que la domination de Paris dans ce champ s'accroissait plus encore.

Ce nouveau champ fut bientôt (vers 1895) régi par les mêmes relations entre dominants et dominés, que celles qui structuraient le champ traditionnel de l'art dans les années 1880 : dominants imposant leur définition de la valeur artistique, dominés suivant ce *juste milieu*, sauf une avant-garde décidée à disputer sa place au soleil.

Ce chapitre présente la formation de ce champ nouveau de l'art moderne, d'abord à l'échelle franco-anglo-belge puis à l'échelle européenne, ainsi que l'apparition d'instances nouvelles de consécration. Cette constitution fut progressive, initiée dès l'époque des Expositions internationales Georges Petit. Elle fut largement structurée par la plate-forme du Salon des Vingt à Bruxelles, fondé en 1884, dont l'attractivité était d'autant plus forte pour les artistes étrangers (et parisiens en particulier), que le champ de l'art chez eux était fermé aux modernistes en quête de reconnaissance. Une dizaine d'années plus tard, après 1890, l'art moderne international avait ses Salons et son élite, après la fondation en grappe de Sécessions nouvelles en Europe : Société nationale des Beaux-Arts à Paris (1890), en

¹ L'arrivée des « Modernes » à l'Institut est assez tardive : Albert Besnard devient directeur de l'École des Beaux-Arts et de la Villa Médicis, puis le premier peintre accueilli par l'Académie française, en 1924. Jacques-Émile Blanche est élu membre de l'Institut en 1935.

1892 la Sécession de Munich et le Groupe des XI à Berlin, en Norvège le Salon d'Automne créé par Erik Werenskiold (1855-1938) et Frits Thaulow (1847-1906), à Londres les Grafton Galleries ouvertes en 1893 pour accueillir les grandes figures de l'internationale moderniste, à Bruxelles en 1893 le Salon de la Libre Esthétique, en 1895 la Biennale de Venise, pour finir en 1897 par la fondation de la Sécession de Vienne, et en 1898 celle de Berlin...

Salons, élite. Ces Salons internationaux devinrent le lieu par excellence de la lutte pour la consécration moderniste, c'est-à-dire en fait, après 1890, pour la succession de la génération impressionniste. Cette lutte se délocalisa progressivement de Paris vers des centres artistiques extérieurs, vers Bruxelles dès les années 1880, puis plus particulièrement vers l'Allemagne. Les vainqueurs de cette lutte étaient ceux qui parvenaient à faire carrière et à s'imposer dans la nouvelle élite internationale de l'art moderne. Vers 1900 cette élite internationale de l'art moderne représentait un groupe sociologiquement et artistiquement autonome. Du point de vue artistique d'abord, l'opposition à l'académisme ne pouvait plus résumer les choix esthétiques des modernes, même si elle imprégnait encore les débats de l'époque. Le refus de l'académisme était en effet plus rhétorique que réel. L'extension de la rhétorique anti-académique à l'époque était trompeuse. « Chacun son champ clos », proclamait le critique d'art Octave Maus (1856-1919), lors de dissolution du Salon des XX et de la fondation de la Libre Esthétique de Bruxelles, héritier direct du Salon des XX en 1893 :

[...] la nouvelle association ne se pose pas en adversaire de l'art classique, officiel et conservateur. Elle laissera celui-ci agir comme il l'entend, vivre et triompher s'il veut. Elle entend simplement compléter l'organisation actuelle où les deux tendances cherchaient, dans un Salon commun, une conciliation impossible. Elle les sépare, en laissant à chacune d'elles un champ clos distinct. Il n'y aura ainsi plus d'écrasement ni de concessions malheureuses. Chacun sera chez soi et la lutte sera courtoise et décisive¹.

Le nouveau pôle dominant de l'art moderne était uni par une forte cohérence sociologique : celle d'un milieu mondain, qui se retrouvait dans des expositions élitistes aux vernissages plus somptueux encore. La présentation luxueuse de ces expositions – en particulier la Société nationale des Beaux-Arts à Paris et les Sécessions de Berlin, de Munich ou de Vienne – correspondait au public visé par ces artistes, auquel ces derniers empruntaient d'autre part leurs pratiques sociales. L'art moderne était parvenu à rejoindre la haute société cosmopolite, et à lui emprunter ses pratiques de distinction.

Dans ce processus de structuration d'un champ de l'art moderne, le champ international dominé par Paris n'était pas séparable de plusieurs sous-champs nationaux dont les logiques

¹ Archives des XX et de la Libre Esthétique, M.R.B.A.B., catalogue de coupures de presse, sans indications, année 1894.

n'étaient pas nécessairement les mêmes que celles du niveau supérieur. La domination française au niveau international favorisa l'accueil étonnamment favorable en France du cosmopolitisme artistique à la fin des années 1890, à une époque où l'importation littéraire suscitait des polémiques rageuses que l'affaire Dreyfus ne fit qu'accentuer. Cette même domination fut au centre des débats sur l'art moderne international à l'étranger, en particulier en Belgique et en Allemagne. Si bien que les milieux modernistes de ces pays durent parfois justifier de la bonne volonté nationale de leurs rangs, tandis qu'ils pratiquaient de manière évidente un internationalisme de pensée, d'art et de sociabilité.

A) Modernité, élitisme et internationalisme à la fin des années 1880

La constitution d'une élite de l'art moderne, centrée à Paris, fut largement favorisée par les galeries parisiennes : Georges Petit, Paul Durand-Ruel ou Boussod et Valadon. A Paris le Salon des Indépendants à la même époque (fondé en 1884), ne parvenait pas à attirer une élite moderniste : un salon « sans jury ni récompense », ne pouvait remplir de fonction sélective. Les artistes soucieux de faire évoluer leurs carrières dans des milieux choisis se portèrent donc en général le plus possible vers les marchands ou les premiers Salons élitistes fondés à l'étranger, ou tentèrent de fonder eux-mêmes leur Salon. Ce fut la stratégie du « Cercle des XX », créé en 1883-1884 à Bruxelles sur le modèle de l'Exposition internationale Georges Petit. Les avant-gardes bruxelloises parvinrent à utiliser leurs relations avec les artistes du *juste milieu* international, et trouver ainsi une légitimation extérieure dans leur lutte contre la génération réaliste qui les avait précédées. Les XX, devenus une plate-forme inédite en Europe où se retrouvaient les membres d'une petite élite de l'art moderne, attiraient les artistes étrangers les plus ambitieux. A Londres, le New English Art Club fondé en 1886 cristallisa des stratégies similaires. Il devint le lieu de convergence outre-Manche d'un milieu moderniste assez restreint, où impressionnisme, bon goût et mondanités faisaient bon ménage.

Ainsi après 1885, les enjeux principaux des artistes modernistes parisiens se décalèrent vers l'étranger : la lutte contre l'académisme national fut délaissée pour tenter de conquérir des places dans la nouvelle élite internationale des modernistes. La lutte pour l'art se délocalisait.

Le Salon des Indépendants : l'exposition des ratés de l'art ?

Seul lieu d'accueil pour l'art moderne à Paris, l'annuel Salon des Indépendants ne pouvait-il cependant se distinguer et donner à l'art moderne le cachet qui lui manquait ? Tant que s'appliquait la doctrine du « sans jury », les Indépendants ne pouvaient aucunement être élitistes. Encore moins attirer des artistes déjà reconnus pour la qualité de leur peinture. Les Indépendants n'étaient pas susceptibles d'attirer les Gervex, Béraud, Raffaëlli, ... encore moins les Degas, Monet, Renoir à la recherche d'un lieu sélectif. Ceux qui y exposaient étaient plutôt des « jeunes », nouvelles avant-gardes en rupture peut-être moins avec les instances officielles, qu'avec les nouveaux modernes justement consacrés par le marché de l'art. La consécration de l'impressionnisme du *juste milieu* par le Salon vers 1880, puis par la galerie Petit, enfin après 1885 par quelques acquisitions de l'État et surtout par l'Exposition universelle de 1889, laissait libre en effet le seuil du marché de l'art, occupé avant 1880 par les anciens « Refusés » de 1863. Les Indépendants devenaient un repère de marginaux. L'apparition des avant-gardes symbolistes et pointillistes (Odilon Redon (1840-1916), Paul Signac, Georges Seurat, Maximilien Luce (1858-1941) et Henri-Edmond Cross (1856-1910) parmi les plus connus) eut lieu vers 1885-1886, justement à l'époque de l'entrée de la peinture impressionniste dans la galerie Petit. Elle se fit surtout au Salon des Indépendants.

Ces nouvelles avant-gardes auraient bien aimé elles-même pouvoir se produire en des lieux plus *select*. Aux Indépendants, ces nouveaux jeunes se mélangeaient en effet aux ratés et aux peintres du dimanche. Le Salon des Indépendants n'était donc pas fait, évidemment, pour les artistes à la recherche d'une consécration mondaine. Ni pour les marginaux de l'extrême. L'ambitieux Paul Gauguin, artiste de la génération des impressionnistes, et qui avait exposé avec eux lors de leurs dernières expositions, l'avait bien compris. Il écrivait de Copenhague à son ami Émile Schuffenecker (1851-1934), membre fondateur des Indépendants, en 1885 :

Vous me dites que je ferai bien de me mettre de votre Société des Indépendants ; voulez-vous que je vous dise ce qui arrivera ? Vous êtes une centaine, vous serez demain 200. Les commerçants artistes forment les deux tiers des intrigants ; en peu de temps vous verrez prendre de l'importance des Gervex et autres, que ferons-nous, les rêveurs, les incompris ? Vous avez eu cette année une *presse favorable*, l'année prochaine les marins [sic] (il y a partout des Raphaëli [sic pour Raffaëlli]) auront remué toute la boue pour vous en couvrir afin de paraître propre [sic]¹.

Le refus des Indépendants par Gauguin était motivé autant par leur manque d'élitisme (« vous serez deux cents ») que par la peur d'une académisation rampante, et d'une

¹ 14 janvier 1885. *Lettres de Gauguin à sa femme...*, op. cit. pp. 46-47.

colonisation rapide par « les Gervex et autres » et Raffaëlli, c'est-à-dire en fait la génération qui avait confisqué l'étiquette moderniste, et qui justement n'avait pas de Salon propre. Mais Gauguin n'avait pas vu que le Salon des Indépendants, parce que trop parisien, pas assez international ni suffisamment élitiste, ne pouvait convenir aux Gervex, Raffaëlli, Besnard, Puvis de Chavannes, ... ni à Monet ou Rodin. A Paris on espérait depuis 1887 être accepté à l'Exposition universelle de 1889, et consacré comme « moderne » - c'est dans cette perspective par exemple qu'Alfred Sisley fit (trop tard) toutes les démarches nécessaires pour se faire naturaliser français. A Bruxelles d'autre part le Salon des XX représentait un substitut temporaire au Salon pour « les Gervex et autres », c'est-à-dire, dans l'esprit de Gauguin, ceux des modernes qui ne voulaient pas ou ne pouvaient exposer au Salon régulièrement, mais ne daignaient exposer avec les Indépendants. Ce phénomène entretint la formation de la nouvelle élite européenne de l'art moderne, mondaine et cosmopolite.

Le Salon des XX : « Les *selected* des jeunes »

Lors de leur fondation en 1884, les Vingt, ou plutôt le « Cercle des XX », prétendaient donner à la peinture moderne une élite, à l'image des clubs britanniques¹. D'après le catalogue de leur première exposition, en 1884, la création du groupe aurait été suscitée par la nécessaire réaction aux condamnations d'un membre du jury du Salon 1884 : « S'ils ne sont pas contents de leur place, qu'ils exposent chez eux². » Rhétorique. Cette fondation était en fait méditée depuis des mois. La dramatisation stratégique du conflit entre académie et avant-garde permettait en fait de conférer une image sulfureuse au nouveau Salon. « A jeune, jeune et demi », proclamait un peu plus tôt Émile Verhaeren³, porte-parole les plus dynamiques de cette avant-garde belge. Les Vingt étaient d'une génération en rupture avec les modernistes de leur époque. Pas avec les académiciens.

¹ Ce Salon est bien connu. Outre mes recherches dans ses archives conservées aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (correspondances et coupures de presse), j'ai pu puiser mes informations dans plusieurs publications. L'ouvrage de Madeleine Maus, épouse du secrétaire des XX Octave Maus, *Trente années de lutte pour l'art*, Bruxelles, Librairie de l'Oiseau Bleu, 1926, est assez partial mais présente l'avantage de citer de nombreuses correspondances. Le travail de Jane Block, *Les Vingt and Belgian Avant-gardism. 1868-1894*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984, m'a été fort utile, ainsi qu'un recours ponctuel à Susan M. Canning, *a History and Critical Review of the Salons of les Vingt, 1884-1893*, Ph. D. Dissertation, Pennsylvania State University, 1980, et au catalogue d'exposition *Les XX- la Libre Esthétique. Cent ans après*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993.

² La légende est reprise par Madeleine Maus (*op. cit.* p. 16) ainsi que Bruce Laughton dans *Apollo*, novembre 1967, « The British and American Contribution to Les XX ».

³ Émile Verhaeren, « Chronique artistique. A Messieurs les artistes de l'Union des Arts. » *La Jeune Belgique*, 28 avril 1883, p. 232 (Émile Verhaeren, *Ecrits sur l'art, op. cit.* p. 84).

L'ambition du nouveau cercle était de rassembler, autour du petit groupe belge, une sélection d'artistes modernes connus et reconnus, consacrés dans les milieux les plus choisis des capitales étrangères, et d'abord de Paris. La présence aux XX de grands noms de l'art moderne devait conférer au groupe une légitimité forte, acquise ailleurs, donc symboliquement inattaquable. « Ce sont les *selected* des jeunes », pouvait-on lire encore sous la plume de Verhaeren¹. Les premières recensions du critique d'art soulignent ainsi le « grand succès remporté par les XX », l'« unanimité d'éloges et d'admiration » face à « exhibition d'art » (encore l'influence anglaise) jamais « plus choisie, plus sérieuse, plus remplie d'œuvres grandes, et fortes, et superbes [...] »². Les nouveaux jeunes s'inséraient dans le courant de la peinture moderne internationale : « Ils subissent presque tous l'influence des génies de notre temps, influence inévitable qui les trempe dans le vrai milieu du progrès ». Les XX devaient prendre bientôt la place « des Stevens, des Verwée, des Meunier » - ces artistes belges de la génération réaliste, déjà connus dans le monde de l'art international.

Citant Alfred Stevens, on ne s'étonnera pas que les XX aient pris pour modèle l'Exposition internationale de Georges Petit, dont Stevens était un fondateur. « Les expositions des XX seront organisées de manière analogue à expositions internationale de Rue de Sèze à Paris », pouvait-on lire dans *L'Art moderne*, organe principal des XX, annonçant la création du cercle dès le 7 octobre 1883³. La liste des artistes étrangers invités pour la première exposition était de fait une citation éloquente des meilleurs noms de l'élite internationale des modernes. Le grand Gervex représentait la peinture parisienne, entouré des sculpteurs Roty, Injalbert et surtout d'Auguste Rodin pour la France⁴. Whistler était également invité à la première exposition des XX, pour représenter la peinture anglaise [*sic*]. L'accompagnait un jeune peintre prometteur, William Stott of Oldham (1859-1918). Ce dernier était arrivé à Paris en 1879, dans l'atelier de Gérôme. Il y fréquentait un groupe d'étudiants anglo-saxons passionnés par l'idéalisme plein-airiste de Bastien-Lepage -

¹ Émile Verhaeren, « Chronique artistique. Exposition des XX », *Jeune Belgique*, 15 février 1884, repris dans Verhaeren, *Ecrits sur l'art*, op. cit. p. 108.

² Émile Verhaeren, « Chronique artistique. Exposition des XX », *Jeune Belgique*, 15 février 1884, pp. 195-203, repris dans Verhaeren, *Ecrits sur l'art*, op. cit. t. 1 p. 108.

³ D'après Jane Block, *Les Vingt and Belgian Avant-gardism*, op. cit., p. 18.

⁴ En 1884 Rodin est alors bien connu des milieux culturels franco-anglo-belges libéraux. Son *Age d'Airain*, rapporté de Bruxelles où le sculpteur a séjourné six ans jusqu'en 1877, a fait scandale au Salon de 1877 – on l'accusait d'avoir été surmoulé. Entré, par l'intermédiaire de son ami Dalou, dans les réseaux républicains, Rodin a vu sa réputation prise en charge par eux après 1880. Lorsqu'il accepte l'invitation des XX en 1883, le sculpteur travaille à la commande par l'Etat d'une porte pour le futur musée des Arts décoratifs. L'artiste est lié également au réseau réaliste franco-britannique. En 1881 il est allé passer quelques semaines chez Legros, l'un de ses meilleurs amis à Londres. Ce dernier, qui dirige la Slade School, a vanté son talent auprès de ses élèves. Voir *Vers l'Âge d'airain. Rodin en Belgique*, cat. exp., Paris, Editions du Musée Rodin, 1997.

Bastien-Lepage, si influent en Belgique, comme l'avait noté Verhaeren en 1882¹... Les premières expositions de Stott au Salon de Paris l'avaient lancé : en 1882 il obtint une médaille pour son tableau *La Baignade*. Cette toile fut justement celle envoyée au premier Salon des XX [Figure 16].

**Figure 16 : William Stott of Oldham (1859-1918),
La Baignade (Der Baderplatz), 1881,
huile sur toile, dim. inc.
Munich, Neue Pinakothek.**

Probablement exposé au Salon des Artistes français,
Paris, 1882, puis au Salon des XX, Bruxelles,
1884.
Achat à l'artiste lors de l'exposition annuelle du
Palais des Glaces de Munich, 1891.



Influence de Bastien-Lepage, redites du Salon, héritage de Whistler²: la nouvelle cuisine vingtiste réunissait les meilleurs ingrédients du *juste milieu*. « Absurdité de dire, comme je l'ai entendu dernièrement, qu'ils sont des sous-Manet », protestait pourtant Verhaeren³. Mais il n'y a pas de fumée sans feu. Pour le premier Salon des XX Max Liebermann, encore lui, représentait l'Allemagne, comme chez Georges Petit l'année précédente, de même que John Singer Sargent exposé aussi rue de Sèze en 1883. Sargent exposait au nom de l'Amérique, aux côtés du portraitiste William Merritt Chase (1849-1916). Ce dernier était aussi un adaptateur (et introducteur) de la peinture impressionniste à l'étranger. Après un passage à la *National Academy* de New York, il poursuivit ses études artistiques en Europe, à Munich puis en Italie et à Paris. Là il se détacha du réalisme munichois pour embrasser l'impressionnisme. A son retour en Amérique, en 1877, il prit la tête de l'opposition aux peintres académiques, devenant l'un des fondateurs de la *Society of American Artists*. Sa peinture s'inspirait davantage de Manet, dans des scènes d'intérieur ou de plein-air en deçà des innovations impressionnistes. Autre profil similaire, le portraitiste Sven Richard Bergh (1858-1919) représentait aux XX la Suède et la Norvège. Lui aussi était venu à Paris se former, après des études aux Beaux-Arts de Stockholm de 1877 à 1881. A Paris, où il était encore installé en 1884⁴, il adopta un peu de la légèreté impressionniste, dont il parsemait sa peinture encore réaliste. Les XX étaient donc un bon creuset d'art moderne et d'académisme.

¹ Cf. *supra*.

² Que souligne Octave Maus, dans son compte-rendu de l'exposition des XX.

³ « Chronique artistique », *La Jeune Belgique*, 15 février 1884 (*Ecrits sur l'art, op. cit.* t. 1 p. 108).

⁴ Le premier catalogue des XX donne son adresse : 65 boulevard Arago, à Paris.

Les Salons suivants poursuivirent la même politique, tout en ajoutant à chaque exposition quelques nouvelles signatures plus radicales : ce fut, à partir de 1887, celles des pointillistes Seurat puis Signac (1888) et Henri-Edmond Cross (1889), de Toulouse-Lautrec (1888) ou de Paul Gauguin (1889). On sélectionnait d'abord des grands noms de l'élite internationale de l'art moderne, celle qui exposait chez Georges Petit ; ensuite quelques individualités novatrices. Mais comptait avant tout l'image sélective conférée par le *juste milieu*. Octave Maus, et avec lui le jeune peintre Théo Van Rysselberghe dont la peinture jusqu'en 1888 s'inspira de Manet, de Degas et de Whistler, avant d'embrasser le pointillisme, savaient convier à leurs expositions des signatures prisées, parmi lesquelles on pourrait ensuite placer quelques « jeunes ». Les lettres adressées à Octave Maus par Van Rysselberghe sont révélatrices d'une stratégie d'abord centrée sur l'attraction de grands noms de la modernité parisienne. Ainsi, pour la préparation de l'exposition de 1886 :

[...] J'apprends par Émile Verhaeren que tu as été à Paris, où tu es parvenu à recruter *Claude Monet et Renoir*, ainsi qu'un jeune sculpteur de talent, *Carriès* (?) pour la prochaine édition vingtiste ; ce sont, me semble-t-il, de très bonnes acquisitions et je te remercie de t'en être occupé. [...] Nous parlions dernièrement, Charlet, Schlobach, d'autres et moi, des artistes à inviter ; nous songions à *Pointelin* le paysagiste, à *Besnard* et *Degas*. *On pourrait même faire des bassesses pour que ce dernier exposât !* Que penses-tu de ces noms ? [...] Ne serait-il pas prudent d'oublier *Boudin* dont on avait parlé un moment donné ? J'ai vu de jolies choses aussi de *Barrau* ; serait-il à inviter ? [...] Quant aux invitations étrangères, ne crois-tu pas qu'il serait excellent de redemander *Whistler*, *J. Maris*, et même *William Chase* ? Ce serait, surtout pour Whistler, très-chic et la presque généralité des XX est de cet avis, j'en suis certain¹.

L'« acquisition » ou le « recrutement » de « noms » - donc de signatures, devait conférer un caractère « très chic » aux expositions des XX. Les organisateurs allaient d'ailleurs chercher leurs tableaux dans les vitrines de la rue de Sèze, chez Petit, ou de la galerie Durand-Ruel, rue Laffitte. « Un autre, et très bon, à inviter, écrit Van Rysselberghe à Maus en 1887, c'est Guillaumin. C'est celui qui a exposé l'an dernier rue Laffitte². » D'où leur pari (fort peu risqué) sur un nombre réduit de personnalités, dont la carrière était favorisée à l'époque par ces galeries de la rive droite :

Peut-être pourrions-nous, à force d'intriguer, arriver à Degas. Par Boussod Valadon et Portier combinés, nous y arriverions peut-être. Quant à Puvis, il n'enverra jamais rien – Moreau - ! ??? ça ferait 8 : Dubois-Pillet – Signac – Lautrec – Guillaumin – Caillebotte – Helleu – Forain – Sisley – sur lesquels nous pourrions compter. Re-Monet et re-Rodin – re-Whistler. -- !! – resterait 9 exotiques encore à trouver. [...] Fatalement, il faudra des *re-* il n'en pleut pas tous les ans, des peintres chic [*sic*]. Ici, après cette année-ci, nous aurons à peu près dégarni la pépinière. Mais cette fois-ci encore, faut que l'Exposition soit nom de

¹ Lundi, 1 juin 188[5], éditée dans M.-J. Chartrain-Hebbelinck, « Les Lettres de Van Rysselberghe à Octave Maus », *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 15^e année, n° 1-2, 1966, pp. 55-sv, lettre n° 2.

² *Ibidem*, lettre sans lieu ni date, n° 8.

Dieu tonnante ! Mille foutres de guerre ! Car si Monet expose, il viendra *sûrement* à Bruxelles en février [...] Et il ne s'agit pas d'avoir une exposition médiocre¹.

Ces signatures du *juste milieu*, exposées aux XX dans une belle rhétorique moderniste, venaient à point pour conférer au nouveau Salon – donc aux artistes qui l'avaient fondé – une légitimité symboliquement forte par son caractère étranger. En même temps les toiles de ces peintres, relativement peu novatrices, constituaient un fond grisâtre sur lequel les innovations belges pouvaient trancher. Les comptes rendus d'Émile Verhaeren font mine, dès les premiers Salons des XX, de s'agacer de la peinture de compromis envoyée par les invités étrangers, pour mieux mettre en valeur l'originalité des Belges exposant à leurs côtés. De Liebermann, la peinture « fait tache horrible, elle semble comme une grimace de vieux parmi les sourires jeunes, elle pend au mur comme une antiquaille qui détonne au milieu des tableaux audacieux des XX ». Quant à Sargent, « Cela sent le convenu, cela semble compris à travers Carolus-Duran. [...] Peu de sincérité, de vérité. Quelque crânerie certes, mais au résumé manque de dessous ; tout est chic et parisianisme². »

Le « Cercle des XX », bien choisi et fermé, était pourtant tout aussi mondain. Ce petit groupe d'artistes était soutenu par la revue *L'Art moderne*, fondée en mars 1881 par l'avocat et romancier socialiste Edmond Picard (1836-1924). Cet organe hebdomadaire réunissait les représentants d'un milieu raffiné, soucieux de manifester son soutien aux avant-gardes artistiques. Il rassemblait des personnalités de la grande bourgeoisie libérale de Bruxelles. L'échec politique en Belgique du libéralisme, avec la montée au pouvoir du parti catholique, les avait incités à coloniser la scène culturelle belge³. Ces acteurs menaient une vie très remplie entre salons et expositions en Belgique, voyages, visites et exhibitions à Paris ou à Londres. Leur culture, leurs voyages et leur entregent leur permettaient de discerner la valeur de pratiques artistiques et littéraires étrangères qui n'avaient pas encore été légitimées par les instances officielles de consécration en Belgique.

La rhétorique avant-gardiste du groupe des XX était donc plus une affirmation de principes, que la formulation de réalités. Consacrés ailleurs, refusés à Bruxelles ? Dès 1884, l'exposition des XX ne fut pas aussi mal reçue que le prétendaient les grandes gueules de *L'Art moderne* – car c'est toujours de manière tonitruante que la revue défendait les XX. Au contraire. L'entregent d'Octave Maus, le secrétaire des XX, leur permit d'exposer dès 1884

¹ *Ibid.*

² « Chronique artistique. Exposition des XX (second article) », *La Jeune Belgique*, 15 mars 1884 –, *Ecrits sur l'art, op. cit.* t. 1, p. 118.

³ Voir Paul Aron, *Les Écrivains belges et le Socialisme (1880-1913) : l'expérience de l'art social : d'Edmond Picard à Émile Verhaeren*, Bruxelles, Editions Labor, coll. Archives du Futur, 1997.

au Palais des Beaux-Arts¹. L'hostilité prétendument générale, on la cherche vainement dans la presse bruxelloise de l'époque. La critique apprécie la disposition des œuvres, et l'*Echo de Bruxelles* précise le 3 février 1884 que « nos meilleurs peintres, nos principaux sculpteurs parcouraient les deux salles réservées aux tableaux des *invités* et des membres du nouveau cercle² ».

La rhétorique du refus, l'opposition forcenée à un académisme fantôme, étaient en fait nécessaires pour entretenir l'image « jeune » du cercle, et faire ainsi contrepoids à sa réalité très mondaine. Le bellicisme était un atout, un moyen de faire la propagande du Salon qu'on vint voir bientôt d'un peu partout en Europe. C'était presque un jeu, l'élément nécessaire de l'identité « jeune » - et qui permit d'ailleurs aux XX de monopoliser longtemps cette position dans le champ artistique. Octave Maus, qui en était l'acteur essentiel, ne cachait pas la dimension ludique de cette attitude révolutionnaire : « Je commence la prochaine campagne vingtiste. Les pétards vont éclater bientôt³. »

Elitisme et internationalité dans le champ de l'art

Dès leur fondation, les XX devinrent une des instances centrales de l'Internationale moderniste et mondaine. On se pressait pour y exposer, autant que chez Georges Petit, et d'autant plus que les XX n'avaient pas la macule commerciale d'une galerie. Les lettres reçues par Octave Maus, leur organisateur, et conservées aux archives des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, témoignent de la satisfaction des artistes invités dès les premières expositions. Ainsi de Raffaëlli, invité pour 1885, et qui félicite Maus pour le soin apporté à la première exposition⁴. Les XX accueillaien, et entretenaient ainsi l'élite moderniste de la peinture européenne. Passer par eux fut bientôt un enjeu de carrière, et le Salon devint un point central des concurrences entre artistes du milieu moderne. Pouvoir se dire « vingtiste » apportait alors du prestige, et devint une étiquette enviée. Les XX commençaient à attirer les candidatures.

Dès 1885, après la démission de quelques « conservateurs » membres du premier cercle des XX et la mort de Charles Goethals, on pense à Bruxelles coopter de nouveaux membres

¹ Lettre du ministère de l'Intérieur à O. Maus, Bruxelles, le 5 décembre 1883 (Fonds Vanderlinden, AACB, inv. I/4.619). Une lettre de Maus à son ami Eugène Boch, le 11 janvier 1884, témoigne d'autre part que le secrétaire des XX a obtenu du ministre des Travaux publics, « une réduction de moitié sur les tarifs en usage en Belgique pour leurs colis envoyés à l'exposition internationale des XX » - et que le ministre lui a indiqué des relations parisiennes susceptibles de lui accorder les mêmes avantages du côté français (Archives Eug. Boch., Fonds Bouquelle, AACB, inv. I / 3.901).

² D'après Jane Block, *Les XX and Belgian Avant-Gardism*, *op. cit.* p. 24.

³ O. Maus à Eugène Boch, [Bruxelles], 22 novembre 1886. Archives Eugène Boch, AACB, inv. 3.916.

⁴ J. F. Raffaëlli à O. Maus, Asnières, 26 décembre 1884. Fonds Vander Linden, AACB, inv. I/4.701.

pour occuper les places vacantes. Mais les « jeunes » de Belgique voient d'un mauvais œil leur Salon risquer de se transformer en bastion du *juste milieu*. Lors de l'élection de 1886, le nom de Whistler est en discussion : ce dernier a fait savoir qu'il aimerait figurer parmi les XX. James Ensor (1860-1949) refuse son admission : « Pourquoi admettre Whistler ? Sa peinture sent déjà le moisi et le renfermé, il est connu et reconnu, quel art et principes nouveaux peut-il apporter chez nous ? [...] Cherchons les jeunes, ne vieillissons que le plus tard possible. Place à ceux qui cherchent et non à ceux qui ont trouvé¹. »

On ne tranche pas et les places restent vacantes jusqu'en 1888. Pour l'élection de l'automne 1888, cinq places sont finalement à pourvoir, douze candidats se sont présentés. Parmi eux Rodin, Whistler, Raffaëlli ont exprimé le désir d'être membres des Vingt. Depuis quelques temps Raffaëlli a entamé une entreprise de séduction envers les milieux vingtistes. Les lettres envoyées par le peintre à Octave Maus témoignent de l'intention précoce de se faire connaître en Belgique, tant par des expositions que des conférences. Dans un courrier du 26 décembre 1884, Raffaëlli écrit à Maus qu'il accepte avec joie une invitation pour le prochain Salon des XX, d'autant plus qu'il avait l'intention de venir exposer à Bruxelles après son exposition personnelle à Paris². Le peintre parvient à faire une conférence aux XX³, et surtout se propose comme médiateur entre les Belges et les impressionnistes parisiens⁴. A la même époque l'artiste entretient ses relations outre-Atlantique, et commence une campagne de séduction des revues artistiques américaines⁵.

Lors du vote pour l'attribution des places vacantes aux XX, en 1888, Rodin est élu à l'unanimité. Raffaëlli n'est pas élu. Whistler non plus. Ce dernier aussi aurait bien aimé, pourtant, pouvoir se dire membre du très sélectif cercle bruxellois. Pour l'exposition de 1886, invité comme « représentant de l'art anglais », il soulignait à qui pouvait l'entendre le caractère international et exceptionnel de l'exposition belge. Ainsi l'épouse de son mécène Henry Meux à qui il demanda de prêter son portrait pour Bruxelles : il s'agissait d'une « Exposition Internationale des plus importantes » où Whistler avait été « choisi comme représentant de la Peinture anglaise » ; prêter le *Portrait en rose* [Figure 17] ne pourrait qu'apporter du prestige à ses propriétaires : « Vos tableaux seront, plus que les autres, très

¹ F.-C. Legrand, « Les lettres de James Ensor à Octave Maus », *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 15^e année, n° 1-2, 1966, lettre n°8, pp. 25-26.

² Asnières, le 26 décembre 1884. Archives des XX, Fonds Vander Linden, AACB, inv. I/4.701.

³ Lettre à O. Maus, Asnières, janvier 1885, concernant la conférence qu'il donnera au cercle des XX. Fonds Vander Linden, AACB, inv. I/4.703.

⁴ Lettre de Raffaëlli à O. Maus, Asnières, début 1885 : Raffaëlli remercie O. Maus pour son article dans *L'Art moderne* et lui promet toute son aide. Il a décidé Mary Cassatt d'exposer aux XX l'année prochaine. Il verra ce qu'il a à faire parmi les Français. Raffaëlli en profite pour mentionner qu'il travaille à son *Clemenceau*, prévu pour le Salon de Paris. Fonds Vander Linden, AACB, inv. I/4705.

⁵ Voir en particulier sa correspondance avec Child, du *New Harper's Magazine* de New York, en 1887, conservée au Getty Institute.

appréciés à l'étranger [...] Je suis sûr que Sir Henry acceptera que ces oeuvres soient vues à l'étranger, où on les comprend et on les apprécie¹ ». De même, en 1887, le Norvégien Fritz Thaulow demanda à Maus l'autorisation de traduire le préambule du catalogue des XX, pour le faire paraître dans son pays. C'était toujours une valorisation supplémentaire².

Dans cet élitisme chic et international, les XX purent passer assez vite pour un équivalent des expositions Petit à Bruxelles, même si certaines toiles pointillistes ou symbolistes détonnaient sur la moyenne « juste milieu » dont Petit s'était fait le champion. Le cercle avait accueilli la « gauche » de chez Petit, c'est-à-dire les avant-gardes consacrées depuis quelques années sur le marché parisien. Du moins y trouvait-on la petite élite moderniste qui s'imposa chez Petit, après 1887 et l'entrée de Monet, Renoir, Rodin et Whistler au comité de la rue de Sèze. La superposition des exposants de chez Petit et de ceux des XX, avant 1893, est assez révélatrice : exposèrent aux XX (1884-1893) *et* chez Georges Petit jusqu'en 1893, Besnard, Cazin, Gervex, Israëls, Liebermann, Monet, Morisot, Pissarro, Raffaëlli, Renoir, Rodin, Sargent, Sisley et Whistler.



Figure 17 : James Whistler (1834-1903), *Harmony in Pink and Gray : Valerie, Lady Meux*, 1881-82, huile sur toile, 194 x 93 cm, New York, Frick Collection

Cette proximité symbolique explique qu'un artiste passé par Petit ait pu tenir pour acquis, dès 1886-1887, qu'il serait bientôt invité aux XX. C'est en tout cas la démonstration cocasse des lettres envoyées aux organisateurs du Salon des XX par le peintre Jacques-Émile Blanche (1861-1942), mondain parmi les mondains, et jeune figure bien en vue à la galerie Petit. Blanche est alors issu de la meilleure société parisienne : il est le fils du docteur Blanche, le célèbre aliéniste dont le salon très mondain a accueilli toutes les gloires du siècle. Le peintre dilettante Edmond Maître (1840-1898), ami de tous les grands artistes de son temps, est aussi l'ami de ses parents. Il a introduit Jacques-Émile tout jeune dans les milieux

¹ Lettre de Whistler à Valerie Meux, 1/8 janvier 1884, *The Correspondence of James McNeill Whistler*, op. cit, n° 07928 : « a most important International Exhibition in Brussels [where I've been] chosen as a representative of English Painting » ; « your pictures would be, above all others, delighted in Abroad [...] I trust that Sir Henry will let these works be seen abroad where they are understood and appreciated. ». Finalement Lady Meux ne prêta pas *Harmony in Pink and Grey: Portrait of Lady Meux*, 1881 (YMSM 229).

² Lettre de Fitz Thaulow à O. Maus, début 1887, Fonds Vander Linden, AACB, inv. I/4.827.

artistiques modernistes, et encouragé son goût pour la peinture¹. Blanche fait donc ses classes dans une académie libre – il est l'élève de Gervex. Le jeune peintre admire beaucoup Degas, qu'il voit souvent à Paris et à Dieppe. A Dieppe il côtoie d'ailleurs la meilleure société londonienne qu'il connaît fort bien, ayant vécu plusieurs années outre-Manche, et s'y rendant fréquemment. La peinture de Blanche est typique de l'impressionnisme du *juste milieu* : impressionniste dans les paysages, elle ressemble souvent à celle de Whistler : ses portraits rappellent la manière de Walter Sickert (1860-1942), élève de Whistler depuis les années 1880, dont Blanche est d'ailleurs un grand ami. Sa personnalité artistique et sociale cristallise ainsi les caractéristiques des peintres de la galerie Petit : mondanités, *juste milieu* artistique, relations avec l'Angleterre.

Il était donc logique que Blanche se sentît en correspondance avec l'idéal type des peintres exposés par le cercle des XX. En novembre 1886, lors de la préparation du prochain Salon de 1887, Blanche adresse une lettre manifestement outrée à Octave Maus, s'indignant de ne pas avoir reçu d'invitation :

J'apprends par mes amis Helleu et Renan, que les invitations pour l'exposition des XX sont déjà lancées. Je n'ai rien reçu encore, et c'est un oubli, j'en suis convaincu. Mais je tiens à vous dire que j'eusse été assez embarrassé pour jouer, cette année, le rôle de champion français, à côté de savants comme M^r Seurat et autres. Si vous étiez toujours dans l'intention de me demander d'exposer, comme vous aviez fait, au printemps dernier, j'aurais le regret de ne pouvoir accepter².

Vexé d'avoir été négligé, Blanche se retranchait derrière la moquerie et le mépris. Un mépris dont il avait soin de souligner la portée sociale, politique et symbolique. Lui, de la meilleure société cosmopolite, n'allait pas s'abaisser à exposer à côté des pointillistes aux origines modestes, aux options politiques socialistes ou anarchistes, et dont la théorie esthétique n'avait pour Blanche rien d'artistique. Aux « savants et autres » qui pratiquaient d'après Blanche l'art et l'exposition comme un vulgaire championnat, Blanche opposait implicitement le caractère ineffable, gratuit, de l'art, son aristocratie et sa supériorité.

Les « jeunes » et l'Internationale des modernes : les héritiers

Cette lettre, relativement osée pour un peintre qui certes avait eu quelques succès mais n'était finalement qu'un jeune parmi les autres, est révélatrice d'une concurrence nouvelle dans la génération plus jeune arrivée dans le champ artistique vers 1880, pour essayer de se

¹ Blanche a laissé de nombreux écrits, en particulier un journal inédit conservé à l'Institut de France, et des souvenirs (*La Pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1949). Le musée de Rouen, qui reçut nombre de ses toiles, lui a rendu hommage dans l'exposition *Jacques-Émile Blanche, peintre (1861-1942)*, Paris, RMN, 1997.

² J. E. Blanche à Octave Maus, de Paris-Auteuil le 29 novembre 1886 (AACB, inv. 4774). Je remercie Madame Véronique Cardon de m'avoir envoyé la transcription de cette lettre (avril 2004).

faire accepter dans l'élite internationale des modernes. Les XX, Salon élitiste et international, n'attirent alors pas seulement en effet des personnalités marquantes comme Rodin, Whistler ou Raffaëlli, de la génération née avant 1850. A Paris, les artistes nés autour de 1860 et entrés sur le marché de l'art après 1880 cherchent aussi à s'insérer dans l'Internationale des modernes. On l'observe en particulier dans deux « camps » en train de se constituer après 1885 dans cette génération : d'une part des peintres pratiquant un impressionnisme *juste milieu*, dont Blanche devient rapidement une des figures dominantes, d'autre part les nouvelles avant-gardes, pointillistes autour de Seurat et Signac, ou personnalités plus originales comme Gauguin, Toulouse-Lautrec (1864-1901), et autres figures de la nébuleuse symboliste. De part et d'autre la stratégie est la même : le Salon des XX est une scène à annexer, tant pour les Gervex en herbe mâtinés de Whistler, comme Blanche, que pour les « néo-impressionnistes » ou les « symbolistes ».

A Paris, les jeunes ayant choisi le *juste milieu* se regroupent dès 1886-1887. Jacques-Émile Blanche crée ainsi, fin 1887, avec les peintres Ary Renan (1858-1900) et Etienne Moreau-Nélaton (1859-1927), le groupe des Trente-Trois. Les « trentistes », reproduction fidèle du modèle vingliste, sont, que nul ne s'étonne, soutenus par le marchand Georges Petit¹. Les trois fondateurs côtoient un même milieu socio-culturel grand-bourgeois, artistiquement mondain, plutôt républicain – celui idéalement visé par les activités marchandes de la galerie Petit. Leurs origines sociales en font de véritables *héritiers*, au sens que Pierre Bourdieu donnait à ce terme : celui de jeunes gens bénéficiant d'un bon entretient social, d'avantages économiques familiaux et de la confiance en soi qui en découle². Blanche fréquente les milieux artistiques du beau-monde franco-anglais, passe l'été avec Gervex et ouvre en 1885 son atelier-salon où il accueille l'élite artistique de l'époque, notamment Whistler et Degas qu'il retrouve de temps à autre à Dieppe.

Ary Renan, dont le nom est aujourd'hui oublié, fut pourtant assez connu dans ces milieux mondains de l'art parisien au tournant du siècle³. En 1887 sa carrière est assez prometteuse. Comme Blanche il est né avec une cuiller en argent dans la bouche, baigne dans un milieu social très porteur, et bénéficie en outre du capital symbolique attaché à son nom et son prénom. Ce petit-fils du peintre Henry Scheffer, petit neveu du peintre célèbre Ary Scheffer, est en effet aussi le fils d'Ernest Renan. D'où une intégration exceptionnelle,

¹ Les dates de cette fondation varient d'un auteur à l'autre (Sophie Monneret parle de 1883 et 1886 selon les notices de *L'Impressionnisme et son époque*). Une lettre de Jacques-Émile Blanche à Octave Maus, datée du 26 novembre 1887 incite à décaler cette date à la fin 1887 : Blanche y parle de l'organisation d'une jeune société (les 33) qui fera ses débuts le 30 décembre prochain (Fonds Vander Linden, AACB, inv. I/5.020).

² cf. Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers – Les étudiants et la culture*, Paris, Minuit, 1969.

³ Il est fort connu en 1893, puisqu'on le trouve dans le *Dictionnaire universel des contemporains contenant toutes les personnes notables de la France et de l'étranger* de G. Vapereau, Paris, Hachette, 1893 (6^e éd).

à l'image de Blanche, aux milieux fréquentés par sa famille, salons républicains et beau-monde parisien. Ary a été le camarade de Blanche au lycée Condorcet, où la grande bourgeoisie parisienne place ses fils et son avenir¹. Passé par les ateliers de Puvis de Chavannes, de Gustave Moreau et d'Elie Delaunay, il a reçu une éducation artistique relativement moderne dont les principes sont proches de ceux auxquels communie Blanche². Suivant son père dans ses voyages en Orient, Ary Renan se spécialise bientôt dans la peinture orientaliste. Probablement moins doué que ses prédécesseurs, il hésite cependant entre le modèle artistique hérité de son côté maternel, et celui de l'homme de plume et de recherche incarné par son père. Le jeune homme commence en effet à s'adonner, outre la peinture, à la critique d'art et à la poésie. On le voit ainsi publier dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1883. Il est proche, donc, du réseau des critiques d'art favorables à la définition d'un art moderne français et équilibré.

Etienne Moreau-Nélaton enfin, est, lors de la fondation du Salon des Trente-Trois, un peintre au profil socio-culturel comparable à celui de ses camarades Blanche et Renan. Son grand-père maternel, Auguste Nélaton, dont il a joint le nom à son patronyme, fut le chirurgien de Napoléon III. Sorti de l'École normale supérieure, Moreau-Nélaton s'adonne très tôt à la peinture : sa famille, où l'on est amateur d'art, l'y a encouragé. Il exécute des paysages dont le style est proche de celui des impressionnistes. Le peintre est d'ailleurs un collectionneur de tableaux impressionnistes. Sa situation sociale n'est pas beaucoup moins enviable que celle de Blanche – il partage son temps entre sa propriété de Fère-en-Tardenois et son hôtel particulier du faubourg Saint-Honoré.

Les contours du groupe des Trente Trois sont donc nets : haute-société parisienne, élitisme nettement plus social et culturel qu'artistique, et choix d'un art à la mesure de la demande des salons autour desquels gravitent ses protagonistes. Les Trente-trois parviennent, comme les XX à leurs débuts, à attirer quelques signatures célèbres de l'art moderne consacré : Fantin-Latour, Puvis de Chavannes, Rodin, Besnard, Renoir, Raffaëlli. Le groupe aurait souhaité enrôler Monet, Degas, Gustave Moreau entre autres. Jacques-Émile Blanche souligne, dans ses mémoires, que les invités étaient français *et* étrangers, et « n'étaient pas tous de la même génération, puisqu'Eugène Carrière en faisait partie, et Redon, Lebourg, Ochoa, von Uhde, préfiguration de l'Internationale ; de la Société des

¹ Jacques-Émile Blanche l'évoque dans *La Pêche aux Souvenirs* (*op. cit.* pp. 127-128).

² Blanche le qualifie dans ses mémoires, d'« élève et aide dévoué de Puvis, de Moreau et d'Elie Delaunay ». Jacques-Émile Blanche, *Les Arts plastiques*, préface de Maurice Denis, Paris, éd. de France, collection « La Troisième République de 1870 à nos jours », 1931, pp. 111-112.

pastellistes ; de la Société nouvelle organisée par Gabriel Mourey ; et de la [Société] Nationale [des Beaux-Arts]¹ ».

La liste de Blanche inclut des impressionnistes de passage, comme Albert Lebourg (1849-1928)² et Odilon Redon (lequel expose partout où il le peut), des impressionnistes d'adoption (F. von Uhde) et quelques célébrités de l'époque – tel Eugène Carrière (1849-1906), peintre des intérieurs modestes pour le grand public, et fort intégré aux réseaux républicains de l'époque. Les remarques de Blanche suffiront pour mettre en évidence la position que devait prendre le groupe dans le champ artistique, dans l'idée de ses fondateurs : un maillon fort dans la structuration de l'élite internationale de l'art moderne. L'analyse a posteriori de Blanche n'en fait pas par hasard la « préfiguration » de sociétés internationales et très élitistes fondées un peu plus tard - la Société nationale des Beaux-Arts en 1890, la Société nouvelle du critique d'art Gabriel Mourey (1865-1943), très en vue dans les mêmes réseaux du *juste milieu* dans les années 1890, ou *l'International Society of Painters, Sculptors and Gravers*, fondée par Whistler en 1898, et qui rayonnait à peu près dans les mêmes réseaux.

Dans la même perspective, le petit groupe constitué par Blanche, Renan et Moreau-Nélaton tente ainsi de rallier les Vingt dont il entend être le premier correspondant à Paris. En 1887 Blanche renoue avec Octave Maus, l'invite à visiter l'exposition chez Petit³. Théo Van Rysselberghe, fort impliqué dans le Cercle des XX, est rallié au nouveau groupe parisien : sa présence doit manifester l'union des « Trente-trois » avec les « Vingt ». Blanche parvient également à s'assurer du concours de Fernand Khnopff. A Bruxelles *L'Art moderne*, l'organe des XX, remarque d'ailleurs la proximité entre les deux associations⁴. La présence des Belges Van Rysselberghe, Khnopff, Verstraete, Charlier, Van Strijdonck, fait bientôt du nouveau groupe une « association de peintres franco-belges formée à Paris⁵ ». Bonne initiative pour les Trentistes : Ary Renan est invité à l'exposition des XX en 1887, Blanche y expose en 1888 et Moreau-Nélaton en 1889.

¹ Jacques-Émile Blanche, *Les Arts plastiques*, *ibid.* pp. 110-111.

² Lebourg, introduit auprès des impressionnistes après son retour d'Algérie où il enseignait le dessin jusqu'en 1877, expose avec eux en 1879 et 1880. Mais il tient à retourner vers des milieux plus officiels, puisqu'il est admis pour la première fois au Salon en 1883, avec *Une Matinée à Dieppe*. Il peint surtout des paysages (d'Algérie, de Normandie, d'Auvergne). Son travail s'intéresse aux effets de brume et de neige, au bord des rivières ou le long des plages.

³ Lettre de J. E. Blanche à O. Maus, Paris le 26 novembre 1887, Fonds Vander Linden, AACB, inv. I/5.020.

⁴ *L'Art moderne*, décembre 1887, p. 23 : « Fondation à Paris d'une association similaire de trente membres franco-belge » (coupure conservée dans les albums de presse constitués par Octave Maus, et conservés aux Archives des XX à Bruxelles). D'après cette coupure, auraient adhéré à la nouvelle association : Fantin-Latour, Lerolle, Rodin, Khnopff, Damoye, Verstraete, Moreau-Nélaton, Rops, Puvis de Chavannes, Charlier, Helleu, Renoir, Van Rysselberghe, Raffaëlli, Bérau, Roly, Lenoir, Besnard et Van Strijdonck.

⁵ « Petite Chronique », *L'Art moderne*, janvier 1888, p. 134 (coupures de presse, 1888, Archives des XX).

L'association des « Trentistes » marquait ainsi une tentative, de la part d'un groupe de jeunes artistes, pour *créer* sa place dans un champ où elle n'était pas évidente. Jacques-Émile Blanche mentionne en 1888 dans une lettre à Octave Maus les difficultés de la « situation » des « jeunes artistes à Paris¹ ». Ces difficultés étaient en fait celles d'un positionnement peu évident face à la génération des peintres arrivés sur le marché de l'art dans les années 1850-1860, qui autour de 1885 étaient parvenus à incarner (donc monopoliser) l'identité moderniste. La tentative de certains jeunes pour organiser des expositions autonomes, sélectives et mondaines, et s'ancrer sur le réseau international des héritiers de l'impressionnisme, eut ses échos à Londres. En avril 1886 des artistes liés aux réseaux impressionnistes franco-anglais fondèrent le *New English Art Club*. Ces artistes étaient dans une situation similaire à celle de Blanche, arrivés eux aussi sur le marché de l'art après 1880. Bon nombre peignaient à l'école réaliste ou impressionniste continentale, que ce soit après un passage par la *Slade School*² où enseignait Alphonse Legros, après un bain dans l'atelier de Whistler qui connaissait fort bien les nouveautés parisiennes, ou après un séjour à l'Académie d'Anvers ou même de Paris.

Walter Sickert par exemple (né en 1860), inscrit en 1881 à la *Slade School*, rejoint l'année suivante l'atelier de Whistler dont il devient l'élève le plus connu. Philip Wilson Steer (1860-1942) fait ses classes chez Julian à Paris, de même que l'Irlandais George Moore (1852-1933) qui rejoint bientôt le *New English Art Club*, après son retour de Paris en 1881. George Clausen (1852-1944) et Francis Bate (1853-1950) sont passés par la *South Kensington School of Art* et l'Académie d'Anvers en Belgique. A l'époque de la première exposition du *Club*, en juin 1888, George Clausen se fit le propagandiste du « réalisme moderne » inspiré de la peinture de... Bastien-Lepage³.

Sans grande unité stylistique, ces artistes étaient unis cependant par une même attitude d'ouverture vis-à-vis de l'art moderne continental. Ils auraient pensé nommer leur groupe « Society of Anglo-French Painters ». George Moore, ami de Jacques-Émile Blanche et de Sickert qu'il fit se rencontrer vers 1887⁴, compare le *New English Art Club* à une graine venue de France qui se serait acclimatée à l'Angleterre, y prenant le parfum et les couleurs de la Grande-Bretagne. La référence française disparut finalement dans l'intitulé du nouveau

¹ Janvier 1888, Fonds Vander Linden, AACB, inv. I/5.024.

² La *Slade School* fut fondée en 1871 à partir d'un legs de l'avocat Felix Slade à l'Université de Londres, eut Legros pour directeur de 1876 à 1892. Ce dernier encourageait ses étudiants à partir étudier en France. Ce fut le cas de Henry Bishop (1868-1939), George Pirie (1864-1946), William Rothenstein (1872-1945), Arthur Studd (1863-1919), etc. On y luttait contre le chauvinisme de la *Royal Academy* et de la société britannique cultivée qui prétendait ignorer l'activité créatrice de Paris.

³ George Clausen, "Bastien-Lepage and Modern Realism", *Scottish Art Review*, vol. 1 1888, pp. 114-15.

⁴ D'après ses *Souvenirs sur les Impressionnistes (Erinnerungen an die Impressionisten, mitgeteilt von Max Meyerfeld, Bruno Cassirer, Berlin, 1907, p. 6)*.

groupe – mais elle restait sous-entendue dans les mots « New » et « Club » : l'élitisme (*club*) moderne (*new*) passant *nécessairement* par l'internationalisation. L'éloignement de Londres vis-à-vis des autres capitales artistiques européennes explique très probablement que les exposants des salons du *New English Art Club* soient restés pour la grande majorité des Anglais – sachant tout de même que Jacques-Émile Blanche par exemple y exposait. En 1894 la revue *The Studio* commentait d'ailleurs la proximité du *New English Art Club* avec le *juste milieu* impressionniste parisien : « Leurs sympathies étant ce qu'elles sont, il n'est pas étonnant que les membres du *New English Art Club* accueillent l'apparition sur leurs murs d'un Claude Monet, d'un Blanche ou d'un Helleu venus d'outre-Manche¹. »

La délocalisation de la lutte pour la succession des impressionnistes

Au milieu des années 1880, la lutte pour la succession de l'impressionnisme était donc ouverte. Qui prendrait cette succession ? Les rivalités étaient fortes dans la génération arrivée sur le marché de l'art après 1880, non plus seulement à Paris, mais à l'échelle internationale. On observe ainsi rapidement, entre Paris, Bruxelles et Londres, une délocalisation des concurrences entre les « jeunes » prétendant actualiser le renouvellement de l'histoire de l'art moderne. A Paris, les coteries ne se mélangent pas : les uns exposent chez Petit, les autres au Salon des Indépendants. A l'étranger en revanche les principes s'effacent devant l'occasion d'exposer dans un lieu où sont présentes les générations précédentes, ainsi que toutes les tendances de l'art jeune. Ainsi Jacques-Émile Blanche, dans sa lettre à Octave Maus, du 29 novembre 1886 citée plus haut, prétendait refuser d'exposer avec « M^r Seurat et autres ». En 1887 pourtant on peut voir Ary Renan, invité à l'exposition des XX en 1887, accroché à côté du pointilliste *Dimanche après-midi à la Grande Jatte* de Georges Seurat (1859-1891) ; et l'année suivante, en 1888, les toiles divisionnistes de Signac contrastent pour le moins avec la précieuse *Arabesque, décor pour salon de musique* de Jacques-Émile Blanche...

C'est donc finalement à l'étranger – en tout cas à Bruxelles, après 1886 – que se jouent les véritables enjeux du champ artistique parisien. Pour le nouveau groupe des « néo-impressionnistes », apparu dans la bataille artistique en 1886, Bruxelles est ainsi un lieu important pour faire sa place dans le champ artistique. Les Salons des XX sont l'occasion idéale pour contourner les réseaux impressionnistes parisiens dont la domination se fait de plus en plus agaçante. Il en est alors de même dans le champ musical. Le wagnérisme

¹ Frederick Wedmore, "The New English Art Club", *The Studio*, vol. IV, n° 21, déc. 1894, pp. 71-75 (p. 71) (« Their sympathies being what they are, it is no wonder that the members of the New English Art Club welcome the appearance on their walls of a Claude Monet, a Blanche, a Helleu, from over sea... »)

représente, pour la jeune génération de compositeurs, d'interprètes et de chefs d'orchestre, un recours distinctif face aux générations en place dans le champ de l'art musical. Puisqu'il n'a pas bonne presse en France, c'est à l'étranger qu'on ira écouter et jouer Wagner, à Bayreuth mais aussi à Bruxelles¹. Les Salons des Vingt accueillent d'ailleurs à leurs soirées musicales, à partir de 1888, ces membres de la jeune génération ou leurs compositions : en particulier Vincent d'Indy (1851-1931) et Gabriel Fauré (1845-1924).

Parmi les peintres de la jeune génération avant-gardiste, la stratégie est donc claire : puisqu'on ne peut exposer dans les galeries prestigieuses, on se tournera à l'étranger. Ces premiers contacts avec l'étranger doivent être le moyen de constituer une Internationale moderniste rivale de celle du *juste milieu*. Signac, qui s'est lié d'amitié avec les vingtistes belges lors de l'exposition de 1886, prévoit dès son retour à Paris une alliance des avant-gardes française et belge : il envisage de monter une exposition des XX à Paris. Dans l'idée du peintre, cette exposition concurrencerait celle de la galerie Petit sur sa gauche. Il a même trouvé un bailleur de fonds. Ainsi écrit-il à Pissarro en février 1887 :

[Le Marchand Lèbre] vient de louer un vaste hôtel, dont il nous offre gratuitement (en gardant pour lui le prix des entrées) les salons pour y organiser une Exposition avec les plus avancés des XX bruxellois. Que pensez-vous de la chose : Seurat, Dubois-Pillet et moi sommes [tentés] d'accepter. On pourrait faire là une petite exposition, *aristocratiquement* discrète. [...] l'Exposition des Indépendants sera probablement un four ; l'époque est trop proche, nous n'avons rien à y mettre. La nôtre pourrait faire du 15 avril au 15 mai. Enfin dites-nous votre façon de penser sur ce sujet [...]. Lèbre a une clientèle toute spéciale, de *gens du monde*, public que nous n'avons pas encore eu, il y a peut-être quelque chose à tenter²...

Ce détour par l'étranger fut décisif dans la réussite des carrières du groupe néo-impresionniste – on le verra plus loin. Dans l'avant-garde apparue à Paris après 1885, les artistes les plus connus aujourd'hui furent ceux qui parvinrent, tout en ayant une attitude de refus radical envers leurs concurrents à Paris, à trouver à l'étranger un domaine de confrontation, tout en s'assurant par ce détour une valorisation symbolique (« exposé à l'étranger ») et des alliances fort utiles. Au Salon des Indépendants de Paris on exposait presque entre soi, ou avec des peintres du dimanche – cela était nécessaire pour conserver la pureté avant-gardiste proclamée contre les impressionnistes et leurs héritiers. Mais une présence au Salon des Indépendants à Paris risquait de passer inaperçue. En revanche l'alliance des néo-impresionnistes avec les avant-gardes belges montrait l'état de leurs

¹ Voir notamment Jane Fulcher, *French cultural politics and music from the Dreyfus Affair to the First World War*, New York, Oxford University Press, 1999.

² Catalogue de la vente des archives Camille Pissarro, Hôtel Drouot, 21 novembre 1975, lettre s.l.n.d. n° 170, citée in *Correspondance de Camille Pissarro*, I., *op. cit.*, p. 133. Camille Pissarro écrit le 25 février 1887 à Lucien : « J'ai reçu ce matin une lettre de Signac me demandant mon avis sur l'exposition des XX ; je vais lui écrire que je pense que ce sera très bon pour nous [...] ». Lettre 398, *ibid.*

relations. Elle pouvait prouver que les nouveaux jeunes avaient été acceptés dans le Salon moderne le plus élitiste à l'étranger. Les néo-impressionnistes pouvaient donc espérer y gagner une légitimité aussi forte que celle du groupe de la galerie Petit. En témoigne la réaction mi-sérieuse mi-ironique de Henri de Toulouse-Lautrec, pressenti par Théo Van Rysselberghe pour être invité au Salon des XX de 1888 - à cause de son talent, mais aussi de son entregent. Van Rysselberghe écrivit à Maus :

Le petit bas-du-Cul [Toulouse-Lautrec], pas mal du tout. Le bonhomme a du talent !

Carrément aux XX. *Jamais exposé*. Fait en ce moment des choses très drôles. Cirque Fernando, putains et tout ça. Connaît bien un tas de monde. Il est bien, enfin : l'idée d'être aux XX avec des "rue de Sèze" et des "Rue Laffite" il trouve ça d'un chic¹ !

B) Les années 1890 ou la constitution d'un champ international autonome de l'art moderne

Allier chic et choc, sélection et sécession, s'imposait ainsi comme le modèle de définition de l'art moderne à la fin des années 1880. A Paris, mais aussi à Bruxelles ou à Londres, le Salon traditionnel, de plus en plus éloigné du modèle élitiste, fut ainsi progressivement négligé par les anciennes et les nouvelles avant-gardes, au profit des nouveaux Salons plus attractifs, Exposition internationale Georges Petit, Cercle des XX, Salon des Trente Trois, *Grosvenor Gallery* ou *New English Art Club*. Mais cette délocalisation vers l'étranger des concurrences réelles du champ artistique parisien ne pouvait durer longtemps. A Paris, qui restait plus que jamais le point de mire des modernistes, une fonction nouvelle restait à remplir : celle d'un Salon plus élitiste que le traditionnel Salon des Artistes français ; un Salon qui soit un lieu d'accueil pour l'art moderne, organisé à l'exemple des Salons internationaux beaucoup plus *select*. Avec ses plus de 3000 exposants annuels, le Salon traditionnel était beaucoup trop peuplé. Certes il restait international. Mais le processus de refus des étrangers par la majorité des Artistes français, préparé par les polémiques des années 1880 autour de l'École des Beaux-Arts, se cristallisa après l'Exposition universelle de 1889. Il devenait évident que cette institution pachidermique ne pouvait être réformée de l'intérieur. Ernest Meissonier, peintre d'histoire célèbre, fit sécession et fonda en 1890, avec un petit groupe d'artistes, la Société nationale des Beaux-Arts (SNBA).

Cette fondation marquait une rupture décisive dans le fonctionnement du champ artistique français. C'était le début de la constitution d'un champ de l'art moderne

¹ M.-J. Chartrain-Hebbelinck, « Les Lettres de Van Rysselberghe à Octave Maus », *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, loc. cit. Lettre n° 7 (s. l. n. d.).

relativement autonome vis-à-vis du pôle académique, dont les acteurs principaux optaient pleinement pour l'ouverture internationale. Le modèle de la SNBA, lui-même à l'école des salons élitistes des années 1880, s'exporta dans les Sécessions européennes de Munich et Berlin, Anvers, et plus tard Venise ou Vienne. La plupart des fondateurs de ces Sécessions étaient en effet très liés avec l'élite moderniste de la capitale artistique française. Les Sécessions, devenues les éléments d'une domination parisienne esthétique et symbolique forte dans le nouveau champ de l'art moderne, devaient donc justifier leurs activités vis-à-vis de leurs publics nationaux. Elles le firent en prétendant donner à leur pays la modernité qui lui manquait.

La Société nationale des Beaux-Arts

La question de la sélection internationale fut au cœur de la fondation de la SNBA en 1890¹. A l'Exposition universelle de 1889, le nombre de médaillés avait été considérable : aux 950 lauréats environ récompensés précédemment s'ajoutaient 493 nouveaux élus, dont 73 seulement étaient français. Or ces artistes médaillés devaient en principe être admis d'office au prochain Salon. A la suite des précédentes Expositions universelles de 1855, 1867 et 1878 en effet, les titulaires étrangers de médailles d'or, d'argent ou de bronze avaient été assimilés aux artistes qui avaient obtenu au Salon des médailles de première, deuxième et troisième classes. Ils bénéficiaient donc de prérogatives identiques aux artistes français, et en particulier du privilège le plus convoité : celui de l'exemption, c'est-à-dire la possibilité d'adresser deux œuvres au Salon sans avoir à les soumettre au jury. Cette augmentation importante de médaillés diminuait sensiblement la proportion des places attribuées aux artistes passant par le jury, puisque le règlement de l'exposition (en fait, la place disponible) imposait pour l'accrochage un quota d'œuvres maximum. Lors de la préparation du Salon de 1890, une question était donc en suspens : les récompenses décernées à l'Exposition universelle de 1889 seraient-elles reconnues pour l'exposition annuelle ?

Après plusieurs séances houleuses aux Artistes français, 405 suffrages se portèrent contre la reconnaissance du privilège aux étrangers ; 82 seulement étaient pour. Parmi eux Ernest Meissonier quitta la salle à grand fracas : impossible d'admettre « qu'un vote pût

¹ La SNBA n'a pas fait l'objet de publications approfondies. Ses catalogues ont été reproduits par Gaïté Dugnat, *Les catalogues des salons de la Société nationale des Beaux-Arts*. I, 1890-1895 et II. 1896-1899, Paris, l'Echelle de Jacob, 2000 et 2001. Une introduction présente l'histoire du Salon en quelques pages. Les recherches actuelles d'Olivia Tolède apporteront certainement des éléments nouveaux sur ce sujet, et permettront de préciser les hypothèses de notre travail.

avoir lieu sur une question qui engage notre honneur national¹. » Avec lui huit artistes démissionnèrent du comité exécutif de la Société des artistes français : Puvis de Chavannes, Carolus-Duran, Duez, Pascal Dagnan-Bouveret (1852-1929), Gervex, Alfred Roll (1846-1919), ami de Manet, qui avait su lier la vision impressionniste à l'enseignement académique dans une peinture de plein air aux sujets sociaux, et un certain Waltner. Pour les sécessionnistes, l'honneur national ne pouvait échapper à - et passait même nécessairement par - un investissement sur le marché international de l'art. Leur protestation collective fut le départ d'une nouvelle organisation d'environ 200 artistes, la Société nationale des Beaux-Arts, aussi internationale que nationale, et nationale parce qu'internationale.

La fondation de la SNBA était l'aboutissement de la constitution d'une élite internationale de l'art moderne ancrée à Paris. La plupart de ses fondateurs, mis à part Meissonier, gravitaient en effet dans le *juste milieu* parisien, et pouvaient légitimement souhaiter exposer dans un Salon sélectif mais plus ouvert que le Salon Petit, indépendant d'une galerie, et géré par les artistes eux-mêmes. Meissonier, artiste académique fort loin des figures de Gervex ou de Carrière, avait pris la tête de cette sécession du Salon dans une optique assez personnelle, soucieux, dans une concurrence acharnée vis-à-vis de ses confrères Bouguereau ou Cabanel, de poivrer un peu sa fin de carrière². Il avait été rejoint par des artistes en général plus modernistes que lui, souvent passés par chez Petit ou Durand-Ruel. La liste des « fondateurs » du nouveau Salon, imprimée aux débuts du catalogue de la première exposition, est assez parlante : Carolus-Duran, Galland, Bracquemond, Roll, Duez, Gervex, Cazin, Besnard, Dagnan-Bouveret, Rodin, Waltner, Rixens, Béraud, Billotte, Montenard. Leur alliance avec le vieux Meissonier était plus tactique qu'idéologique : la renommée internationale du vieux peintre était bienvenue dans l'entreprise, pour contrer toute accusation de politique partisane.

Le nouveau Salon, avec jury mais sans récompenses, se tint au Champ-de-Mars dans un des pavillons de l'Exposition universelle de 1889, le palais des Beaux-Arts de Formigé³. Un mode de présentation nouveau distinguait l'exposition annuelle du « Champ-de-Mars » : Guillaume Dubufe (1853-1909) harmonisait tapisseries, tapis et toiles. On retrouvait ainsi les principes de l'Internationale Georges Petit : exposition luxueuse, accrochage aéré, sans oublier des aires de repos et de rencontres pour un public élégant. La « Nationale » misait d'autre part sur la mise en valeur de grandes signatures : chaque exposant notoire pouvait

¹ Cité in Gaïté Dugnat, *op. cit.* t. 1, p. XV.

² Bouguereau, membre de l'Institut et officier de la Légion d'honneur, régnait en despote au jury du Salon. Meissonier pouvait légitimement espérer partager un peu de sa gloire.

³ Après 1900 la « Nationale » eut lieu dans les bâtiments du Grand Palais, de même que le Salon des Artistes français.

exposer six œuvres sur un même panneau. Ainsi en 1892 Whistler montrait des toiles jalonnant sa carrière : *Harmonie en gris et rose - Portrait de Lady Meux* (n° 1066) [Figure 17, p. 170], *Nocturne en bleu et argent - Bognor* (n° 1067), *Nocturne bleu et or – la roue de feu* (n° 1068), *Gris et vert - L'Océan* (n° 1069) *Bleu et argent - Trouville* (1070) et *Nocturne bleu et or - Saint Marc, Venise* (n° 1071). Les couleurs douces et précieuses de ces toiles s'harmonisaient avec les tapisseries de la salle ornées de frises d'or.

La mort de Meissonier, en 1891, permit d'évacuer rapidement les soupçons possibles d'académisme au nouveau Salon. La coterie des mondains du *juste milieu* parvint rapidement à prendre le pouvoir. On le constate en particulier dans l'évolution des personnalité dirigeant la Nationale. En 1891 Puvis de Chavannes devient président, Carolus-Duran, Dalou et Bracquemond vice-présidents. En 1893, Rodin prend la place de Dalou à la vice-présidence. L'année suivante le graveur Waltner succède à Bracquemond, Cazin les rejoint en 1895. Puvis, Carolus-Duran, Rodin, Waltner et Cazin restent au pouvoir jusqu'en 1899 où Roll les rejoint tandis que Bracquemond s'efface. Parmi les peintres plus ou moins liés avec les impressionnistes, on trouvait parmi les artistes les plus investis dans le Salon du Champ-de-Mars Bracquemond, Lépine, Lebourg, Raffaëlli, Boudin, John-Lewis Brown, Duez, James Tissot, Albert Besnard. Du *juste milieu* symboliste, outre Puvis, il y avait Carrière, Ary Renan, René Ménard. Les portraitistes Jacques-Émile Blanche, Antonio de La Gandara (1861-1917), Giovanni Boldini (1842-1931), Paul Helleu (1859-1927), distinguaient davantage encore le Salon qui devint le point d'attraction du beau-monde parisien lors de la saison artistique.

Cette domination à la SNBA du *juste milieu*, et les implications sociales qui l'accompagnaient, agaçaient particulièrement l'avant-garde symboliste plus ou moins anarchiste des années 1890. Ainsi put-on lire dans *Le Triboulet*, le 3 mai 1896 :

Le temps est accompli où le bourgeois menait à ce Salon sa femme et ses enfants pour ricaner en famille des tableaux révolutionnaires ; les Claude Lantier d'alors ont tourné aux Fagerolles, et le public déçu n'y rencontre plus que des œuvres à sa propre hauteur. Les enthousiasmes de jadis, aux débuts des impressionnistes, des pointillistes, des luministes, etc., sont défunts ; depuis l'acceptation définitive de la peinture claire la paix est revenue¹.

Lantier, l'artiste impressionniste de *L'Œuvre* (1886), avait donc fait carrière dans les dix années qui avaient suivi la publication du roman de Zola. Parisianisme, mondanités, modernité artistique mesurée, sans oublier l'indispensable internationalisme, constituaient désormais les caractéristiques spécifiques de la SNBA, et par extension de l'idéal-type de

¹ Cité par Dominique Lobstein dans son introduction aux *Catalogues des salons de la Société nationale des Beaux-Arts. T. II., 1896-1900*, Paris, l'Echelle de Jacob, 2001, p. XVIII.

l'artiste moderne. En 1893 un critique de la prestigieuse *Gazette des Beaux-Arts* en explicita les implications artistiques et sociales :

S'il me fallait produire une distinction réelle entre les deux académies rivales, et en donner quelque précision raisonnée d'esthétique et de tendances, j'en aurais le souci grave. Il semblerait bien que la religion protestante, installée au Champ-de-Mars, se différencie de l'autre, l'orthodoxe, la romaine, par quelque dédain très écrit de la vieille liturgie, et le retour à la scrupuleuse et naïve observance de l'Évangile. A première vue, si l'on prend garde, la différence entre l'une et l'autre église n'est point si radicale. Toute d'extérieur, d'étiquette si l'on veut, la Réforme dite de la Tour Eiffel se note surtout par *une tournure d'esprit essentiellement parisienne*, le mépris révolutionnaire des autorités, et peut-être aussi un peu par une faiblesse miséricordieuse envers les nouveautés, les excentricités et les folies. Le Salon du Champ-de-Mars n'apparaît ni comme une église, ni comme une communion, suivant que les opinions erronées s'en répandent, mais il est bien plutôt *la gare cosmopolite offerte aux voyageurs d'où qu'ils viennent et où qu'ils aillent*¹.

Une élite internationale

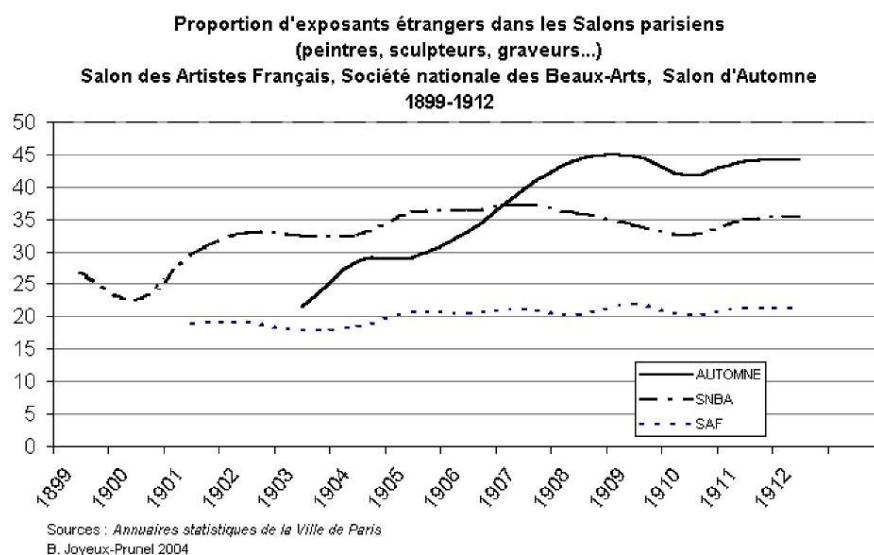
Le *juste milieu* était-il parvenu à confisquer à son profit l'internationalisme artistique ? « Gare cosmopolite », la Nationale l'était-elle plus que le Salon traditionnel ? Par le nombre des artistes étrangers y exposant, non. Mais elle l'était dans leur proportion, par les carrières des figures les plus importantes de son exposition annuelle, et par l'effet des discours qui entouraient chaque édition du Salon au printemps.

Quelques chiffres, d'abord : les statistiques de nationalités des exposants dans les deux Salons, Nationale et Artistes français, montrent une quasi stagnation de la proportion d'étrangers au Salon traditionnel, tandis que cette part augmente continûment à la Nationale après sa fondation en 1890 [Tableau 5, p.183]. En 1899, les artistes étrangers à la SNBA représentent plus du quart des exposants (26,9 %, soit 288 artistes parmi 1071 exposants), tandis qu'ils en représentent moins d'un sixième au traditionnel Salon des artistes français (615 étrangers pour plus de 3000 exposants). En 1903, moins de 18 % d'étrangers exposent aux Artistes français, tandis que la SNBA en accueille près du tiers. Dès 1890 on constate, d'autre part, que c'est à la SNBA, désormais, que se jouent les carrières internationales modernes. C'est là qu'on vient chercher consécration comme artiste moderne, et non au Salon des Champs-Élysées. Dès sa création, la Nationale devient la scène où se produisent les figures les plus importantes de l'art moderne en Europe. Elle accueille en particulier les personnalités centrales de l'art anti-académique à l'étranger.

¹ Henri Bouchot, « Les Salons de 1893 », *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e sér., t. 9, p. 441-483 (citation p. 465-466). C'est moi qui souligne.

L'avant-garde allemande d'abord, y a émigré immédiatement. Les modernistes les plus virulents de Munich, qui depuis 1889 complotent pour contrôler le jury du nouveau Salon annuel, sont présents à la SNBA : en particulier Gotthard Kuehl, Fritz von Uhde. Parmi les onze artistes munichoïses qui annoncent, le 29 février 1892, la création d'un club informel dans lequel ils poursuivront leurs buts à l'extérieur de la *Kunstlergenossenschaft*, l'Association des artistes de Munich, quatre ont déjà exposé, ou vont bientôt le faire, à la SNBA : Josef Block (en 1892), Paul Hoecker (1890, 1891, 1894), Otto Hierl-Deronco (1892), Fritz von Uhde (1890, 1891, 1893, 1894, 1895) et Heinrich Zügel (1893). Max Liebermann, très impliqué dans la vie artistique munichoïse, participe avec eux à la création de la Sécession de Munich¹. Il expose régulièrement au Champ-de-Mars de 1890 à 1896. Parti ensuite pour Berlin, Liebermann y devient l'acteur principal du mouvement moderniste, et fonde en 1898 la Sécession de Berlin.

Tableau 5 : La présence étrangère dans les grands Salons parisiens (Salon des Artistes français, Société nationale des Beaux-Arts, Salon d'Automne) au début du siècle



Liebermann n'est pas le seul avant-gardiste de Berlin à exposer à la SNBA. Walter Leistikow (1865-1908), co-fondateur avec lui de la Sécession de Berlin, est présent aux Salons du Champ de Mars de 1894, 1895, 1896 et 1897. Autres Allemands représentatifs, Franz Skarbina (de 1893 à 1896), Fritz von Uhde, Gotthard Kuehl (de 1890 à 1895), Max Slevogt (1896), Dora Hitz (1890-1896 et 1899), tous futurs Sécessionnistes de Berlin, y font leur passage, de même que le sculpteur Max Klinger en 1891 et 1895.

On trouve également dans les expositions de la SNBA les grands noms de la peinture moderne scandinave : Anders Zorn (1860-1920), Peder Severin Krøyer (1851-1909) et Fritz

¹ Sur la Sécession de Munich, voir Maria Makela, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

Thaulow, ce Norvégien installé à Paris depuis les années 1880. Thaulow s'est fait le défenseur en Norvège, avec ses amis Krohg et Werenskiold, de la peinture naturaliste. Fixé à Dieppe, il est en contact avec la société franco-britannique qui a fait de cette ville un des lieux à la mode de la fin du siècle. Sa peinture s'est orientée de plus en plus vers un impressionnisme proche de Whistler, avec lequel il participait à l'exposition internationale Georges Petit. Thaulow ne manque aucune des expositions de la Société nationale des Beaux-Arts.

Anders Zorn est tout aussi intégré au grand-monde de l'art moderne français lors de la création de la SNBA. Arrivé à Londres en 1881, il s'est enthousiasmé pour Velásquez lors de ses voyages en Espagne et de ses séjours en France. Revenu à Stockholm en 1885, il s'implique fortement dans le mouvement d'opposition à l'académie suédoise des Beaux-Arts. Remarqué par Antonin Proust et Jules Castagnary lors de l'Exposition universelle de 1889, il est parvenu à s'insérer très rapidement dans la vie parisienne : Zorn fait des portraits de la danseuse Rosita Mauri, maîtresse d'Antonin Proust, du chanteur et collectionneur Faure, des collectionneurs Alfred Beurdeley ou Ernest May. Il est ami de Liebermann et du prince-peintre Eugène de Suède, dont il a fait les portraits gravés. Sa renommée internationale lui permet d'être commissaire de la Section d'art suédois à l'Exposition internationale de Chicago, en 1893. Il expose à la SNBA de 1890 à 1897 sans interruption.

Enfin Krøyer, Danois né en Norvège, est passé par l'atelier de Bonnat (1878-1880). Dans les années 1880 il expose au Salon danois des paysages assez proches du réalisme de Bastien-Lepage. Au Danemark, il s'implique fortement dans la Société des amis de l'art qui soutient les jeunes peintres. Sa peinture rejoint après 1886 un impressionnisme paisible, proche de celui d'Albert Besnard. Avant 1900, il est présent à la SNBA en 1891-92, 1894-1895 et 1898.

Quant aux Américains, Whistler ou Sargent ne sont pas les seuls artistes d'outre-Atlantique à exposer à la SNBA : Alexander Harrison, J. Alden Weir, H. H. Robinson, William Glackens, Robert Henri, Childe Hassam les y ont rejoints. Les figures importantes de l'art moderne consacré à Bruxelles sont en revanche moins nombreuses dans les premiers Salons de la SNBA : à part Jean Delville, Léon Frédéric ou Henri Evenepoël, les Vingtistes ne semblent pas avoir eu un besoin réel d'exposer à la SNBA. Théodore Verstraete y expose en 1891 ; mais il a quitté les Vingt dès 1885, attaqué par les critiques d'Émile Verhaeren et des artistes de la jeune génération. La SNBA accueille donc plutôt les anciens modernes, ceux contre lesquels justement les Vingt ont pris position dès 1884. « A jeune, jeune-et-demi », avait proclamé Verhaeren au sujet des XX.. La SBNA est jeune, mais plutôt à demi.

Les impressionnistes, Monet, Renoir, Sisley, Degas ou Pissarro ne semblent d'ailleurs pas tenir à y exposer. Sisley seulement s'est investi, dès 1890, à la SNBA où il expose jusqu'à sa mort. Pissarro, lors de la création du nouveau Salon, y voyait certes « une grande innovation et qui se rattache à nos intérêts dans l'avenir¹ ». Mais le peintre est rapidement déçu par le niveau de la SNBA, au sujet de laquelle il écrit en 1894 : « Comme les autres années rien d'extraordinaire au Champ-de-Mars en dehors de Whistler et Puvis de Chavannes². » Pissarro s'agace du côté très mondain de la Nationale, et note sa proximité frappante avec le modèle des grands magasins – c'est du commerce, et non de l'art. On y met des marchandises en scène, qui doivent assouvir la soif consommatrice de la bonne société parisienne. « On ne nous fait pas l'honneur d'une invitation », écrit-il à son fils en avril 1895 ; « du reste c'est réglé comme au Bon Marché ou au Printemps. Excepté Puvis de Chavannes qui a une très intéressante collection de dessins, il n'y a que des articles de modes³. » La SNBA suit la mode et la définit. L'innovation est ailleurs. La SNBA attirait ainsi d'autant plus qu'elle était dans le vent. On ne s'étonnera pas de constater l'absence, ou la quasi inexistence dans les discours des figures dominantes de la SNBA, de toute rhétorique moderniste.

L'expansion européenne du modèle des Salons élitistes : anti-provincialisme et internationalisme germanique

Le modèle de la SNBA eut-il une influence sur la création, en Europe centrale, d'autres Salons sécessionnistes après 1892 ? On peut en faire l'hypothèse, même si la Nationale n'était pas elle-même le premier Salon à allier internationalisation, élitisme, expositions éclairées et sociabilité aristocratique. En effet le modèle sécessionniste, celui d'un Salon accueillant l'élite des artistes du *juste milieu* moderniste international, se répandit rapidement dans les capitales européennes. Non seulement, comme nous l'avons vu, les principaux fondateurs des Sécessions allemandes ou nordiques étaient passés par la Société nationale des Beaux-Arts, mais surtout ceux-ci concevaient leurs regroupements modernistes comme des reproductions du modèle parisien. Ainsi lors de la préparation de la première exposition de la Sécession de Munich, prévue pour la fin de l'année 1893, Max Liebermann, chargé par le comité exécutif de la Sécession de recruter des exposants hollandais, écrivait au peintre Jan Veth : « vous savez certainement qu'une *Sezession* a pris

¹ Camille Pissarro, lettre à son fils Lucien, Paris, 13 mai 1890, in *Correspondance, op. cit.*, n° 589, t. 2, p. 350.

² Lettre de Camille à Lucien Pissarro, *ibid.*, n° 1002, 28 avril 1894, t. 3 p. 447.

³ Lettre n° 1238, à Lucien, 25 avril 1895, *ibid.*, t. 4, p. 194.

place l'an dernier parmi les artistes allemands, comparable avec celle de Paris¹. » A la même époque la revue *Kunstchronik* expliquait à ses lecteurs que les sécessionnistes de Munich avaient « l'intention de fonder une société internationale à la manière de la Société nationale des Beaux-Arts à Paris, et de n'y inclure que des artistes vraiment prééminents². »

Les similitudes entre ces Sécessions étaient patentes en effet. Les structures d'organisation et les buts des Sécessions de Munich (1892), Berlin (1898), de Vienne (1897), mais aussi celle de la Biennale de Venise (1895), sont tout à fait comparables à ceux de la SNBA, en y ajoutant le souci de rester en contact avec l'art international. Dans son ouvrage sur la Sécession de Berlin, Peter Paret compare ainsi les structures principales de celle de Berlin avec celles de la Sécession de Munich. Les deux fondations, en 1892 et 1898, avaient pour enjeu de constituer un Salon international, élitiste, susceptible de mettre la ville qui l'accueillait au niveau de la modernité internationale. La portée anti-provincialiste du mouvement était ainsi son programme politique essentiel.

La Sécession de Munich fut, en Allemagne, le début d'une chaîne de fondations de Sécessions, motivées par un désir de mise à niveau artistique et culturelle de l'Allemagne. Au printemps 1892, cent six peintres et sculpteurs avaient quitté l'*Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft* pour fonder le *Verein bildender Künstler Münchens*, appelé plus généralement Sécession de Munich. Rapidement le phénomène se reproduisit dans les autres centres artistiques de l'Allemagne : Düsseldorf, Weimar, Dresde, Karlsruhe, Berlin. Ces premières sécessions n'avaient pas de mobiles réellement esthétiques, mais elles étaient plutôt motivées par un rejet du provincialisme artistique allemand et du traditionalisme officiel. Ce rejet était d'autant plus fort que les Salons traditionnels étaient jugés médiocres et rétrogrades, et que leur surpopulation était devenu une préoccupation réelle.

Il en fut de même à Berlin. En février 1892, à l'époque où se formait la Sécession de Munich, onze peintres fondaient un groupe décidé à exposer seul, sans toutefois se séparer encore de l'Association des Artistes berlinois. Le Groupe des onze se constitua en « Union libre d'organisation d'expositions artistiques », invitant d'autres artistes connus, ainsi Franz Skarbina et Max Liebermann à se joindre à eux. Esthétiquement hétérogène, le groupe représentait pourtant pour le public berlinois l'avant-garde : il expérimentait de nouvelles méthodes, en particulier des accrochages d'une qualité exceptionnelle, et promouvait un élitisme tranchant avec les expositions habituelles à Berlin.

¹ Maria Makela, *The Munich Secession*, op. cit. p. 66.

² Anonyme, « In der Münchener Künstlergenossenschaft », *Kunstchronik*, 3 (14 avril 1892), pp. 362-363, cité dans Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-siècle Europe*, Princeton University Press, 1996, p. 169.

L'attitude vis-à-vis de l'art étranger était également un point d'achoppement entre les sécessionnistes et la majorité de l'Association des Artistes berlinois, le *Verein Berliner Künstler*. En Septembre 1892 le *Verein* consacre une de ses expositions au peintre norvégien Edvard Munch dont l'œuvre est alors quasi inconnue en Allemagne. Ouverte en novembre, l'exposition fait scandale. La majorité des peintres du *Verein* votent sa fermeture. Une soixantaine de membres protestataires décident alors de fonder une « association libre d'artistes », sans encore faire scission vis-à-vis du *Verein*¹. Le 21 novembre 1892, 48 artistes dont Liebermann, Skarbina, Vogel et Heyden, publient une protestation dans la *Vossische Zeitung* contre la fermeture de l'exposition Munch, pourtant invité par le *Verein* lui-même. Sur intervention d'Anton von Werner (1843-1915), président du *Verein*, Skarbina, Heyden et Vogel doivent démissionner de leurs poste à la *Hochschule für Bildende Künste*. La majorité des artistes avait vaincu – celle dont Werner se disait le représentant. C'est contre cette majorité que les sécessionnistes privilégiaient l'élitisme et l'internationalisme.

A Vienne la jeune génération était en rupture avec l'état des rapports de force internes au monde de l'art autrichien, entretenus par le *Künstlerhaus*, Maison des Artistes fondée en 1861. Pour ces derniers, soutenus par exemple par les critiques d'art Hermann Bahr (1863-1934) et Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), le *Künstlerhaus* obéissait à considérations non esthétiques et se complaisait dans son provincialisme. Le respect des traditions risquait de maintenir l'art viennois dans son isolement, sans contact avec les modèles internationaux. « Depuis une quinzaine d'années », pouvait écrire Hofmannsthal en 1893, « tombe du sommet de l'art européen autant de lumière que celle qui, à travers la fente d'une porte, filtre dans un réduit obscur². » L'année suivante l'écrivain déplorait, pour l'Exposition internationale d'art, l'absence de l'Anglais internationalement célèbre Edward Burne-Jones³.

La constitution, en mai 1897, d'une Sécession, vint porter un coup décisif à « l'art du Ring » : contre l'esthétique du grand boulevard de Vienne, qui empruntait à toutes les phases de l'histoire des styles, la Sécession entendait mettre Vienne au niveau de l'art de son époque. Justifiant la sécession du groupe des modernistes, Gustav Klimt (1862-1918) proclama « la nécessité de mettre la vie artistique viennoise dans une relation plus vivante avec les développements les plus progressistes de l'art à l'étranger⁴ ». Fondée peu après, en

¹ Peter Paret, *Die Berliner Secession : Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland*. Berlin, Severin und Siedler, 1981, p. 81.

² Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze*, I, Francfort-sur-le-Main, 1979, p. 525.

³ *Ibidem* p. 532.

⁴ Je traduis d'une citation en allemand de Gottfried Fliedl, *Gustav Gustav Klimt (1862-1918). Die Welt in weiblicher Gestalt*, Cologne, Benedikt Taschen Verlag, 1989, p. 62.

1898, pour soutenir la Sécession, la revue *Ver Sacrum* publia dans son premier numéro les principes du mouvement :

-1- L'Union des artistes d'Autriche s'est donné pour tâche de favoriser l'intérêt purement artistique, en particulier d'élever le sens de l'art en Autriche.

-2- Elle entend y parvenir en rassemblant les artistes autrichiens du pays et de l'étranger, en visant au contact vivant avec les artistes les meilleurs des pays étrangers, en fondant une exposition indépendante du marché, et en attirant les réalisations d'art les plus significatives des pays étrangers, pour susciter la création nationale et éclairer le public autrichien sur l'évolution de l'art en général¹.

L'engagement international était donc présenté comme un moyen de relever l'art national. En particulier face aux accusations de privilégier l'étranger et de porter préjudice aux artistes du pays, les sécessionnistes prônaient un libre-échange des valeurs artistiques qui ne pouvait être que bénéfique à l'art national. La concurrence était la meilleure garantie d'une sélection des meilleurs. Ce fut aussi le discours central des quelques pages d'introduction au catalogue de la deuxième exposition de la Sécession berlinoise en 1900. La Sécession, peut-on y lire, a été fondée pour soutenir les meilleurs talents. La concurrence ne peut être que fructueuse pour l'art national lui-même : « Et comme toute concurrence provoque une émulation de toutes les forces et, en conséquence, est bénéfique à tous, nous espérons qu'au lieu de nuire comme on le craint dans le camp de ses opposants, la fondation de la Sécession de Berlin contribuera à la gloire la plus grande de l'art allemand² ! »

Bruxelles et Londres : un repositionnement dans la concurrence internationale

Dans le cas des capitales anglaise et belge, le mouvement moderniste était beaucoup plus ancien, et déjà structuré nous l'avons vu par des Salons devenus des institutions incontournables du champ de l'art moderne. Il n'eut pas besoin de justifier ses prétentions par un recours à la chose nationale. Le Cercle des XX à Bruxelles, le *New English Art Club* à Londres, étaient deux groupes aux positions assez comparables, dont les membres allaient et venaient entre leur pays et les autres capitales artistiques européennes, en particulier Paris où ils venaient régulièrement retrouver l'enthousiasme d'une lutte artistique cosmopolite. L'apparition en grappe de Sécessions, après 1890, leur fit l'effet d'une secousse, d'une incitation à se renouveler. D'où un mouvement de restructuration assez marqué : les personnalités centrales de l'art moderne anglais ou belge revendiquaient une place centrale

¹ *Ver Sacrum*, 1^e année, 1, janvier 1898, p. 1. Je traduis de l'allemand.

² *Katalog der zweiten Ausstellung der Berliner Sezession*, Berlin, Bruno und Paul Cassirer, p. 13. („Und wie jeder Wettbewerb alle Kräfte anspricht und daher allen zu gute kommt, hoffen wir, dass statt der Schädigung die von gegnerischer Seite befürchtet wurde, die Gründung der Berliner Sezession zum grösseren Ruhme der deutschen Kunst beitragen möge!“).

dans le nouveau champ international de l'art moderne ; il importait de se remettre au niveau des nouvelles données de la concurrence artistique internationale.

La construction plus nette d'instances de structuration du champ de l'art moderne n'en fut pas moins fortement ancrée dans une logique internationaliste, en tout cas dans ses principes généraux. Le libre-échange devint à Bruxelles, à la Libre Esthétique, et dans les milieux modernistes anglais centrés autour de Whistler, un principe supérieur qui n'avait que faire de justifications politiques.

A Bruxelles le modèle du Salon des XX s'avéra très vite dépassé par celui, plus large et en vogue, des Sécessions – c'est-à-dire la SNBA et la Sécession de Munich. C'est probablement dans cette perspective que le Cercle eut besoin de renouveler ses structures. Depuis deux ans son élan s'essouffait, les plus grandes figures de l'art moderne parisien préférant envoyer leurs œuvres ailleurs¹. En 1893 la majorité du groupe vota la dissolution du Cercle. Cette motion était fortement encouragée par Octave Maus qui observait attentivement l'évolution des structures du champ de l'art parisien, et put constater que la SNBA faisait de l'ombre au Salon des XX. Après la dissolution du cercle, Maus prit la direction autocratique d'un nouveau Salon : la « Libre Esthétique », au profil différent de celui du club élitiste dont les XX s'inspiraient. La Libre Esthétique serait un Salon annuel dont nul artiste n'était membre, et qui invitait chaque année des artistes sélectionnés par son directeur, Octave Maus. La Libre Esthétique marquait donc l'abandon du modèle finalement très fermé des XX où n'exposaient qu'une quarantaine d'artistes, pour un Salon toujours élitiste mais plus vaste, où se verrait l'art moderne international de l'époque. En élargissant son Salon, Maus le plaçait sur un plan comparable à celui des autres Sécessions internationales. En maintenant l'exigence d'une très forte sélection cependant, il assurait à son Salon une différence spécifique indispensable dans la concurrence avec la SNBA et d'autres Salons modernistes.

C'est dans cette perspective qu'Octave Maus put prôner le « chacun son champ clos² » qu'on citait au début de ce chapitre. La Libre Esthétique ne luttait plus contre l'art académique. Elle luttait en fait dans le champ clos de l'art moderne, un champ international. Du moins se voulait-elle maintenant un sous-champ de ce champ clos, un lieu de lutte cordiale entre les artistes modernistes de tous les pays. *L'Art moderne* précisa les enjeux du nouveau Salon : « donner à l'art indépendant la place que désormais il a le droit d'occuper,

¹ Ainsi, par exemple, d'Émile Gallé pour la SNBA (lettre à Octave Maus, 10 janvier 1892, Fonds Vander Linden, AACB, inv. 6267), de Paul Signac qui envoie plutôt aux Indépendants (Lettre à Maus, s. l. n. d., Fonds Vander Linden, AACB, inv. 6753), ou de Grasset, qui préfère Londres à Bruxelles (lettre à Maus, 27 décembre 1893, AACB, inv. 6837).

² Archives des XX et de la Libre Esthétique, M.R.B.A.B., catalogue de coupures de presse, année 1894.

en offrant aux artistes nationaux et étrangers qui le pratiquent l'occasion de se manifester publiquement en Belgique dans les meilleures conditions possibles¹ ».

En Angleterre, Whistler fut au centre de la structuration d'un champ de l'art moderne, largement indépendant vis-à-vis des logiques politiques et nationales, et fortement orienté vers la sélection d'une élite internationale de l'art moderne. L'artiste américain concevait l'art comme un intense jeu concurrentiel, et il dirigea toujours sa carrière vers les lieux d'exposition les plus propices à la lutte artistique – en tout cas au moins en apparence. La valeur artistique ne pouvait émerger authentiquement que par la concurrence élargie, c'est-à-dire le libre-échange.

Whistler s'était efforcé de mettre en œuvre ces principes dans sa propre carrière très tôt ; il fut également tenté de le faire à un niveau collectif. L'artiste, qui depuis 1873 n'exposait plus à la *Royal Academy* de Londres, équivalent du Salon académique français, avait cherché depuis cette époque des débouchés dans les sociétés d'artistes ou les galeries privées. Sa première exposition personnelle, en 1874, ne l'empêcha pas de s'investir amplement dans la *Grosvenor Gallery* fondée en 1877, qui lui donnait une légitimité plus officielle que les seules expositions personnelles. Son procès retentissant contre Ruskin, qui lui coûta fort cher, l'obligea cependant à chercher d'autres débouchés. C'est avec satisfaction qu'il accepta une invitation en 1884 de la *Society of British Artists*, alternative intéressante à la *Royal Academy*. Le succès de ses premières participations aux expositions de la S.B.A. motivèrent son élection à la présidence de la Société en juin 1886.

À la *Society of British Artists*, le nouveau président refusa immédiatement de limiter les expositions aux seuls artistes britanniques : « Ce que vous appelez l'art britannique, ce n'est pas de l'art, mais des denrées pour le marché² », aurait-il lancé à la tête de ses opposants. En juin 1888 Whistler quittait la SBA en claquant la porte. Ceux qui l'y avaient élu auraient pourtant pu se douter de la politique qu'il suivrait. Son *Ten o'Clock*, conférence publique tenue au *Prince's Hall* en février 1885, avait théorisé l'autonomie radicale de l'art vis-à-vis des données politiques ou sociales³ : « *Art happens* », peut-on y lire, « l'Art arrive par hasard » ; et nulle détermination, nationale, temporelle ni sociale ne saurait l'orienter⁴. Juste après sa nomination à la présidence de la *Society of British Artists*, Whistler affirma dans

¹ « La Libre Esthétique », *L'Art moderne*, 29 octobre 1893, p. 345.

² Procès verbaux de la SBA, 3 janvier 1887, cité dans Margaret F. Macdonald, « Whistler Président ! », cat. exp. *Whistler 1834-1903*, op. cit., pp. 49 sq. (p. 50).

³ Une transcription du manuscrit original de cette conférence, conservé à la *Glasgow University Library* (*Whistler W780*), est disponible sur le site de cette bibliothèque (<http://www.whistler.arts.gla.ac.uk>).

⁴ C'est ainsi que l'entendit William Charles Kingsbury Wilde, frère d'Oscar, qui félicita Whistler dans une lettre du 21 juin 1885, espérant avoir un jour l'occasion de « prêcher quelque part votre doctrine selon laquelle l'Art n'a pas de nationalité, et n'est d'aucune période ni d'aucun temps. » *Correspondence of James McNeill Whistler*, op. cit., n° 07061.

une lettre au député libéral et journaliste Henry Labouchère, publiée rapidement dans la presse, qu'il n'y avait pas plus d'art anglais que de mathématiques anglaises, et proclama l'irréductible individualité de chaque œuvre¹. Lorsqu'il fut évident que le peintre n'avait plus rien à faire à la SBA, il radicalisa ses positions : Whistler publia son *Ten o'Clock* en 1888, à l'époque de la détérioration de ses relations avec ses collègues anglais ; tandis qu'il reproduisit sa lettre à Labouchère en 1890 dans son ouvrage délibérément polémique, *The Gentle Art of Making Enemies*².

L'art subtil de se faire des ennemis était surtout l'art parfait de se placer comme artiste original par excellence, figure représentative de l'attitude avant-gardiste – mieux que Manet qui n'avait rien écrit. Whistler était avant tout un artiste transfrontalier, qui n'avait que faire de la pression des logiques nationales dans les champs artistiques anglais ou français, puisqu'il était un Américain déraciné. Mais encore, la posture internationaliste faisait partie de son identité d'artiste. Whistler *devait* mépriser allègrement les logiques nationales pour conserver sa position transfrontalière et sa domination dans le champ artistique international. Whistler réussit ainsi à s'imposer dans la définition des valeurs des milieux modernistes en Angleterre. Les structures potentielles d'un champ moderne de l'art anglais dépendaient étroitement de cette personnalité tonitruante. Le *New English Art Club*, fondé en 1886, qui représenta longtemps le Salon moderniste en lien avec les tendances nouvelles de l'art continental, avait été fondé dans la suite du dialogue artistique franco-britannique dont Whistler était le pivot central. Ses membres, qui exposaient aussi à la *Society of British Artists* dont Whistler devint président en juin 1886, suivirent ce dernier lorsqu'il quitta la SBA à cause de ses choix internationaux *et* libre-échangistes.

A cette époque Whistler était devenu une célébrité de la vie artistique à Londres. En 1892 une rétrospective Whistler, organisée par la galerie Goupil à Londres, révéla le peintre comme un classique au public anglais. La même année l'artiste s'installa à Paris, à l'hôtel du Bon La Fontaine puis au 110, rue du Bac, où il recevait les jeunes artistes anglo-saxons. Ce fut pour les théories esthétiques de Whistler le début d'une diffusion considérable. Chacune de ses expositions, même critiquée, était un succès.

Le rôle central de l'artiste dans la fondation de l'*International Society of Sculptors, Painters and Gravers*, dont il avait suggéré l'appellation et dont il devint le président en 1898, vint à point pour l'ancrer davantage dans sa position internationale. L'impressionnisme triomphant dans le champ artistique international aurait pu ébranler sa

¹ *Ibid.*, 21 août 1886, n°09184, publié dans *Truth*, 2 septembre 1886.

² Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, London and New York, J. W. Lovell, 1890, pp. 169-172.

situation ; il n'en fut rien. C'est Whistler désormais qui invitait les impressionnistes – et ces derniers ne voyaient pas cette position dominante d'un regard neutre. Camille Pissarro, invité à la première exposition de l'*International Society*, écrivit ainsi à son fils Lucien : « je ne tiens pas à exposer à Londres et je crains fort les manigances de maître Whistler qui doit détester notre art ¹ ! » Le peintre américain se fit alors plus que jamais le porte-parole de l'élitisme moderne internationaliste dans la presse. Le 9 février 1898, il écrivait dans le *Morning Post* : « Une Société pour la promotion des expositions de l'Internationale s'est formée, le but des organisateurs étant de tenir des expositions de l'art le meilleur du moment [...] la non-reconnaissance de la nationalité dans l'art sera une caractéristique de ces expositions². »

C) Le modèle sécessionniste : sélection, sélection, sélection

A la fin du siècle on pouvait donc réellement parler d'un *modèle sécessionniste*, incarné d'abord par idéal-type assez général de Salon dont se rapprochaient à Paris la SNBA, à Bruxelles la Libre Esthétique, à Munich, Berlin et Vienne la Sécession et de même la Biennale de Venise, ainsi qu'à Londres l'*International Society of Painters, Sculptors and Gravers*. Que les fondateurs de ces Salons aient souvent opté pour un même terme, traduisible de la même manière dans plusieurs langues, *Sécession / Secession* – l'allemand hésita entre le *c* et le *z*, et le terme *Sezession* ne semble pas s'être imposé, à Berlin, avant 1926³ -, n'était pas anecdotique : la Sécession, tout en s'opposant à un modèle local de gestion, de pratique et d'exposition de l'art, n'avait de sens qu'internationalement.

Le modèle sécessionniste était d'abord celui d'un Salon – on en a décrit plus haut l'alliance d'élitisme, d'internationalisme et de *juste milieu* esthétique, sans oublier le bon goût dans l'agencement des œuvres, et une importante sociabilité mondaine. Mais la Sécession impliquait surtout un esprit, l'adhésion à une attitude que nous pourrions désigner par le terme de « sécessionnisme ». Robert Jensen a proposé de parler d'une « vision du monde impressionniste », *Impressionistische Weltanschauung*, pour désigner le point commun essentiel aux acteurs de l'art moderne entre Paris, l'Allemagne et l'Autriche à la fin du siècle : « Les Sécessionnistes percevaient leur propre rôle comme celui d'héritiers de l'impressionnisme, représentatifs, en fait d'une *Weltanschauung* impressionniste pan-

¹ Le 11 avril 1898. *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, n° 1534, t. 4, p. 477.

² Cité en anglais dans le cat. exp. *Jacques-Émile Blanche*, Rouen, *op. cit.*, p. 37. Je traduis.

³ Les catalogues des Sécessions adoptent l'orthographe française pour les expositions suivantes : Munich, 1906, Berlin, 1926 ; l'orthographe germanique « Sezession » apparaît à Berlin en 1908 (exposition d'art belge... la différenciation vis-à-vis de l'influence française était évidente).

européenne¹ ». D'après lui les sécessionnistes étaient animés par la conviction d'être les héritiers de l'impressionnisme, ce mot désignant un naturalisme international qui rencontrait en fait le *juste milieu*. Le terme de vision du monde risque cependant de cantonner le sécessionnisme à une dimension idéologique ou esthétique, ce qui serait très insuffisant, d'autant plus qu'il ne rend pas compte de l'importance dans les milieux sécessionnistes de personnalités importantes du mouvement symboliste, en tout cas dans sa version anglaise, belge ou germanique. En effet le sécessionnisme impliquait plus qu'une vision du monde, ou une représentation : il était inséparable d'une *pratique*, à la fois nouvelle dans ses valeurs et ses proclamations modernistes, et peu novatrice dans sa dimension sociale, élitiste, dans les relais marchands qu'elle finit par adopter, tout comme dans les justifications politiques auxquelles elle avait recours. C'est parce qu'il était une pratique, que le sécessionnisme put associer deux options inconciliables selon l'histoire canonique de l'art moderne : impressionnisme et symbolisme – les associer aussi bien socialement, dans les mêmes réseaux de sociabilité, les mêmes Salons et les mêmes collections ; mais aussi parfois dans les mêmes carrières.

L'adhésion au modèle sécessionniste impliquait d'abord d'accepter les règles du nouveau champ de l'art moderne international, d'en adopter les valeurs et les enjeux. A l'intérieur du champ artistique, ces valeurs étaient le *juste milieu* esthétique, en particulier un souci de la lumière et de la couleur. Cette préférence esthétique n'excluait pas, au contraire, le souci d'une sélection des meilleurs, qui n'était possible, pensait-on, que dans le cadre étroit des nouvelles structures de l'art moderne international : les Sécessions. Les grandes galeries marchandes des capitales européennes, en particulier Paris, Londres et Berlin, accompagnaient ce mouvement international de va et vient des « meilleures » œuvres d'un Salon moderne à un autre. Enfin le sécessionnisme impliquait le choix de voies de carrière spécifiques à l'art moderne, mais aussi celui de certains milieux sociaux, de personnes à côtoyer et d'autres à éviter, de lieux, galeries et Salons à fréquenter, autant que de modalités d'exposition, de mise en valeur de soi et de son art.

Derrière ce choix, un individualisme foncier : l'artiste devait pouvoir choisir lui-même comment mener sa carrière. En arrière-plan, dominait en fait une idée bien nette de la nécessaire solitude des meilleurs artistes, gage de leur génie et de la valeur de leur art. La solitude pouvait faire fonction de génie incompris par défaut, lorsqu'on vivait toujours, qu'on était largement reconnu et qu'on vivait bien de son art. Elle libérait d'autre part les

¹ Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-siècle Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1996, en particulier les chapitre VI et VII, pp. 167-200 et 201-235. Citation de la p. 201.

artistes du *juste milieu* de la désagréable bataille esthétique, dont les avant-gardes gardaient le monopole – il ne leur restait plus que cela. Ce qui comptait somme toute était la valeur, l'élite, la différence, la distinction. Les sécessionnistes se préoccupaient moins de modernisme ou d'innovation esthétique, que d'avoir la liberté de faire de belles carrières dans des lieux dont l'étiquette de moderniste suffisait à leur conférer eux aussi l'identité novatrice, et dont l'élitisme garantissait systématiquement surtout, leur position supérieure dans la lutte artistique. Sélection importait donc avant tout, et l'emportait aussi sur les questions d'esthétique. Le peintre-écrivain irlandais George Moore, adepte de l'école naturaliste, ami de Manet comme de Jacques-Émile Blanche, produisit en 1891 un raccourci frappant de cet état des lieux, justement à propos de la Société Nationale des Beaux-Arts, « en art ce qui est démocratique est toujours réactionnaire¹ ».

Elitisme, éclectisme et modération esthétique

Le libre-échange international, élément essentiel du sécessionnisme, fut sans cesse présenté comme la meilleure méthode de sélection des meilleurs. Pour défendre l'ouverture internationale on n'allait pas par quatre chemins. La réponse des sécessionnistes allemands quant à la question nationale, se fondait sur l'alternative simpliste : ou bien exposer des artistes allemands uniquement, mais de piètre niveau ; ou bien élever les Sécessions à un niveau international, pour n'exposer que de bonnes toiles, réalisées par les meilleurs artistes. Encore fallait-il comprendre dans quel sens on entendait le mot « meilleurs » : au sens de novateurs ? ou d'excellents praticiens de la peinture héritée des impressionnistes ? ou d'excellents peintres quels que soient leurs styles ? On pouvait lire en introduction du catalogue de la première Sécession de Berlin : « Nous ne présentons qu'un petit nombre d'œuvres au visiteur [...] Dans la sélection des œuvres qui ornent notre Exposition, seul le talent, quelle que soit la direction dans laquelle il se révèle, a été décisif². » Le sécessionnisme était un éclectisme, conséquence logique de la rhétorique du talent.

Ainsi le meilleur n'était pas nécessairement le plus novateur. L'éclectisme était le corollaire immédiat de l'individualisme fondateur des Sécessions, et avec lui de son refus des dogmes, fondamental dans les programmes du sécessionnisme. « Ce serait la mort de l'art, s'il se figeait en dogme³ », pouvait-on lire dans un catalogue de la Sécession de Berlin. Les catalogues des autres Sécessions, SNBA ou Biennale de Venise disaient la même chose,

¹ George Moore, „Meissonier and the Salon Julian“, *Impressions and Opinions*, New York, Brentano's, 1913, p. 190, cité par Robert Jensen, *op. cit.* p. 171: “In art, the democratic is always reactionary”.

² D'après Peter Paret, *Die Berliner Secession*, *op. cit.* p. 123.

³ *Katalog der zweiten Ausstellung der Berliner Secession*, 1900, *op. cit.*, p. 12. („Es wäre der Tod der Kunst, wenn sie zum Dogma erstarrte“).

et les critiques d'art partisans du modernisme européen s'en faisaient les glossateurs. L'éclectisme esthétique était réel, même s'il rejoignait finalement un *juste milieu* dans l'absence des extrêmes, novateurs comme traditionnels. En revanche les mêmes noms finirent par toujours revenir : les « meilleurs » étaient en fait toujours les mêmes, dont la sélection ne se fondait pas tant sur le talent ou sur les toiles présentées, que sur les antécédents de carrière.

L'élitisme international impliquait en fait une modération inévitable des tendances présentées : l'élite était nécessairement *déjà* en vogue, donc relativement consensuelle. En voulant être représentatives de l'art moderne de leur époque, les Sécessions exposèrent pour la majorité des artistes modérés, et dans le cas de peintres plus avant-gardistes, ou qui l'avaient été en leur temps, des toiles moins osées que ce que pouvaient faire leurs auteurs. Ainsi du premier Salon de la Sécession de Munich, en 1893. Maria Makela remarque, dans son étude sur le mouvement, que la Sécession se concentre alors sur le travail d'artistes allemands et étrangers âgés d'une trentaine d'années (entre 29 et 43 ans), et très rarement avant-gardistes. En revanche au Salon munichois la même année, début et fin de carrière sont majoritaires¹. Sur le plan esthétique le Salon munichois traditionnel, plus démocratique, reflétait finalement beaucoup mieux la production européenne de l'époque : il accueillait des œuvres novatrices et très controversées, donc tout l'éventail de ce qui se faisait alors.

A la Sécession de Berlin de même, la lutte esthétique entre Ancien et Moderne n'était pas réellement décisive, même si les contemporains (et en particulier les acteurs des Sécessions) aimaient en tenir le discours. La première exposition de la Sécession, en 1899, se caractérisa par la modération des œuvres exposées. Les grands noms – Liebermann et Leistikow pour les Berlinoises, Leibl, Böcklin, von Uhde et Thoma pour Munich, ne montraient rien de nouveau, commente Peter Paret². La plupart présentaient des œuvres à la manière connue, vieilles pour certaines d'une dizaine d'années. La tendance dominante était alors le naturalisme, avec une très faible minorité de peinture impressionniste ou quelques éléments d'Art nouveau. De même les thèmes abordés restaient conventionnels : paysages, portraits, quelques allégories. Peu d'artistes étaient engagés dans la critique sociale, comme Käthe Kollwitz ou Hans Baluschek. Les sculptures potentiellement érotiques de Franz von Stuck (1863-1928) ou de Lovis Corinth (1858-1925) s'inclinaient devant les allégories ou les sculptures plus classiques.

¹ Maria Makela, *The Munich Secession*, op. cit. p. 77.

² Peter Paret, *Die Berliner Secession*, op. cit., p. 119.

De leur côté, les organisateurs de la première Sécession de Vienne piochèrent dans le même panier esthétique international. En 1898, le premier Salon de la Sécession viennoise présentait 131 œuvres d'artistes étrangers et seulement 23 d'Autrichiens : parmi elles, des travaux de Besnard, Böcklin, Grasset, Khnopff, Klinger, Puvis de Chavannes, Raffaëlli, Von Stuck ou Sargent. Le tout passait très bien – fort heureusement d'ailleurs : le premier Salon de la Sécession viennoise reçut la visite du très conservateur empereur François-Joseph. L'examen pour l'acceptation des instances officielles avait été réussi.

Les Salons modernistes italiens ne tranchaient pas plus sur la modération esthétique du modèle sécessionniste. La Biennale de Venise fut fondée en 1895 sur l'initiative de la municipalité de Venise, dont les idéaux n'étaient par particulièrement avant-gardistes¹. L'idée était d'organiser tous les deux ans une importante exposition internationale d'art moderne. La possibilité même que la patrie de Tiepolo invitât l'art moderne témoignait de son caractère désormais potentiellement consensuel. Venise exposait d'ailleurs la peinture des mondains qui séjournaient régulièrement chez elle. La Biennale était donc un autre un grand-magasin de l'art, une succursale de la chaîne des Sécessions.

Du côté de Bruxelles, l'intelligence d'Octave Maus fut de ne pas engager la Libre Esthétique dans un soutien trop important à une tendance ou une autre de l'art contemporain en Europe. Si l'on observait la trop grande place dans l'un de ses Salons de telle ou telle tendance, il pouvait se contenter de répondre par une visite guidée de son Salon, que compléterait le catalogue de l'année suivante. La Libre Esthétique de 1896 fut ainsi un modèle d'éventail d'art moderne franco-belge, où l'on pouvait voir des œuvres des « grands » maîtres de l'impressionnisme, Monet, Renoir et Pissarro, aussi bien des représentants du *juste milieu* parisien, Carrière, Besnard, Henri Martin, jusque Zandomenighi, que des figures de l'avant-garde, les nabis Pierre Bonnard (1867-1947) et Maurice Denis (1870-1943), ou Henri de Toulouse-Lautrec, de même que des symbolistes belges (dont Khnopff était le plus remarquable), des adeptes plus ou moins fidèles du pointillisme (Willy Finch, George Lemmen ou George Morren), des représentants de l'art moderne belge le plus consacré (De Groux, Du Bois, Heymans, Meunier), des peintres d'un impressionnisme version belge (Émile Claus) ou des individualités plus solitaires comme Ensor. Alors qu'en 1894 et 1895 Maus avait invité bon nombre de représentants du mouvement esthète britannique, en 1898 il porta l'attention sur les artistes allemands, parmi lesquels Max Liebermann figurait avec une trentaine d'œuvres gravées et de dessins.

¹ Gabriel Mourey en raconte l'histoire élogieuse dans « La VIII^e Exposition internationale de Venise », *L'Art et les Artistes*, t. IX, avril-septembre 1909, pp. 161-183. Je remercie Olivia Tolède de m'avoir indiqué cet article.

La Libre Esthétique ne fut d'ailleurs pas seulement un lieu de la pratique de l'élitisme éclectique : elle en fut aussi un pôle de théorisation. En 1895 Camille Mauclair (1872-1945), historiographe de l'impressionnisme-français-dominant-l'Europe-des-arts, fut invité à tenir une conférence sur « l'aristocratie intellectuelle », homologue bienvenue de l'aristocratie artistique. Le critique d'art fondait cette aristocratie dans une fraternité « point théorique et politique »,

Fraternité réelle puisqu'intérieure, tissant, hors les règles, le temps et l'espace, un lien entre certains êtres. Soustraits à la tyrannique uniformité du vêtement moderne par l'expression de leur visage empreint des préoccupations souveraines de la Pensée, ce sont eux qui constituent dans notre société une aristocratie dont rien ne pourra vaincre la pérennité¹.

Mauclair s'insérait dans les débats de l'époque sur l'émergence des « intellectuels », développés dans les “petites revues” et les ouvrages portant ce titre, en particulier dans les luttes de l'affaire Dreyfus². Le sécessionnisme participait de la même logique de distinction d'une classe nouvelle, celle des artistes modernes, engagés, eux, dans la rénovation esthétique – du moins le prétendaient-ils – et la construction d'une culture moderne. De cette aristocratie « rien ne pourrait vaincre la pérennité », parce qu'elle échappait (d'après Mauclair) à l'uniformité de la mode, entendons, par homologie : la supériorité du sécessionnisme venait de son éclectisme, qui sauvait enfin l'art des modes et des conventions. Il était possible d'y pratiquer la véritable fraternité, au-delà des zizanies entre les courants esthétiques – sous le halo d'une bien vague « Pensée ».

Enfin le cas londonien illustrera une fois de plus l'alliance inséparable entre élitisme sécessionnisme et modération esthétique. La première exposition de l'*International Society of Sculptors, Painters and Gravers*, ouverte à Londres le 16 mai 1898, montrait des œuvres de Rodin, Monet, Manet, Sisley, grandes figures de l'art moderne français, et dont la carrière évoluait maintenant dans les diverses Sécessions européennes. D'autre part on y trouvait des œuvres des Allemands Dill, Klinger, Liebermann, Thoma, Haberman et von Uhde, justement impliqués dans les Sécessions de Munich et de Berlin. De réels novateurs, pas de trace : ni Gauguin, ni pointillisme, ni même feu Van Gogh. A part Toulouse-Lautrec dont la peinture incarnait plus une attitude sociale parisienne, donc exotique, et Bonnard et Vuillard qui n'étaient représentés que par une, deux ou trois lithographies perdues au milieu de plus de sept-cents œuvres numérotées, et qui ne risquaient pas d'effrayer le bourgeois. En revanche les toiles des membres du réseau

¹ Cité par Madeleine Maus, *Trente années de lutte pour l'art*, op. cit., pp. 195-196.

² Voir Christophe Charle, *Naissance des "Intellectuels", 1880-1900*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

mondain franco-britannique l'emportaient par le nombre, que ce soient celles de Blanche, Thaulow, Degas le grand ami de Whistler, Besnard, Rodin ou Whistler lui-même¹.

Dans le modèle sécessionniste finalement, surtout à Londres et dans les pays germaniques, l'*innovation n'avait de statut qu'historique*. L'art novateur était celui qui *l'avait été*, et était exposé comme tel, dans une ambition illustrative et représentative des grands noms, des grandes dates et des grandes toiles de la modernité. Ainsi Whistler fit-il tout ce qu'il put pour obtenir que Durand-Ruel prêtât à son exposition l'*Exécution de Maximilien* de Manet, qui fut effectivement exposée à l'*International Society* de 1898². L'*Exécution* fut exposée en 1905 pour le deuxième Salon d'Automne, héritier depuis 1903 du modèle sécessionniste, en même temps qu'une esquisse préparatoire : l'exposition se faisait maintenant histoire reconstituée³. L'*Exécution* fut montrée quatre ans plus tard à la Sécession de Berlin (1909, cat. n° 464). De même on pouvait voir à Londres en 1898 un *Bassin d'Argenteuil* (cat. n° 137) de Monet, daté de 1872 ou 1874⁴, qui rappelait les débuts glorieux de l'impressionnisme parisien. Ce tableau fut présenté six ans plus tard à la grande exposition rétrospective sur l'impressionnisme, organisée à la Libre Esthétique de Bruxelles (cat. n° 93)... Whistler pratiquait pour lui même ce genre d'exposition de « clous », qu'il commentait d'ailleurs avec des citations en général haineuses de la presse anglaise.

Les Sécessions mettaient donc en scène leur histoire de l'art moderne, et s'y incluaient effectivement. Il convenait de prouver ses antécédents avant-gardistes, ce que seule la référence historique pouvait faire. Une œuvre était alors d'autant plus valorisée qu'elle *avait été* exposée aux réprobations, et témoignait ainsi de l'indépendance d'esprit, donc du génie de son auteur. La rhétorique l'emportait pourtant sur la réalité. Whistler, dans la même veine que les porte-parole des XX ou de la Libre Esthétique, semblait chercher de son mieux à démontrer l'incompatibilité de ses œuvres avec le discours ambiant, alors qu'il était tout à fait reconnu à la fin du siècle. Dans le catalogue du premier Salon de l'*International Society*, en 1898, les commentaires ajoutés aux titres de ses toiles s'essoufflent réellement. Sur *Rose and Silver – la princesse au Pays de la Porcelaine* (cat. n° 180), Whistler n'a pas trouvé de citation plus forte que ceci : « Deux des dernières longues toiles de Mr Whistler les moins

¹ Whistler : 10 numéros ; Degas : 6 numéros ; Jacques-Émile Blanche : 5 numéros ; Fritz Thaulow : 4 numéros ; Rodin : 6 numéros, dont un marbre (*Hero and Leander*, cat. n° 34) et une sculpture en pierre...

² Camille Pissarro relate ainsi à Lucien, le 24 avril 1898 que « Whistler est venu à Paris, il a beaucoup prié Durand [-Ruel] d'envoyer le *Maximilien* de Manet » *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, n° 1538, t. 4, p. 474. L'*Exécution de Maximilien* est indiquée au n° 16 du catalogue, donc dans la première salle.

³ *Exécution de l'empereur Maximilien*, première composition demeurée inachevée, cat. n° 17, prêtée par Ambroise Vollard ; et *Exécution de l'empereur Maximilien*, composition définitive achevée, cat. n° 18, prêtée par Denys Cochin.

⁴ Deux toiles de Monet portent ce titre : la première, datée de 1872, est conservée au Musée d'Orsay ; la seconde (1874) est au musée de Rhode Island.

intéressantes – *Times* », tandis que *Le Philosophe* (cat. n° 181) n'est qu'« une chose désagréable » (*Athenaeum*) et *Blue and Coral – The Little Blue Bonnet*, « une vieille œuvre » (*Times*)... datée de 1898¹.

Tour du grand monde sécessionniste

Discours, apparences, prétentions, démonstrations : on l'aura compris, les expositions sécessionnistes étaient inséparables d'une mise en exposition de son art et de soi-même, à laquelle correspondait exactement une attitude sociale mondaine et souvent théâtrale. Le Salon était inséparable des salons privés du Tout Paris, du Beau Londres ou du Tout Bruxelles, et de certains salons de Berlin (comme celui de Liebermann, sur le *Pariserplatz*) dans lesquels il était bon de briller. Pour percer dans le public mondain collectionneur et colporteur de rumeurs, il fallait aussi en faire partie.

Le snobisme faisait bon ménage avec l'amitié, dans des correspondances où l'on était habile à se tutoyer². Les *Souvenirs* de Jacques-Émile Blanche et son journal conservé dans les archives de l'Institut, illustrent à l'envi les pratiques de ce petit monde de l'art moderne. Blanche est un personnage présent dans toutes les Sécessions de l'époque, exposant à Paris, Londres, Bruxelles, Berlin et Munich. On trouve son nom dans la liste des membres correspondants étrangers de la Sécession de Munich, dès 1892. Il est un membre important de *l'International Society* fondée par Whistler en 1898. Il est encore à Venise ; à Vienne. Etc... Les voyages de ses toiles, ainsi que ses propres déplacements, permettent de reconstituer la géographie artistique, sociale et symbolique de l'élite mondaine de l'art moderne. Ce beau-monde se retrouve l'année dans les salons des capitales européennes, et se transporte l'été à Dieppe, Venise ou sur la côte nordique.

Dès 1880 on se rencontre entre Londres, Dieppe, Paris, parfois à Bayreuth. En mai-juin 1882 par exemple, Jacques-Émile Blanche se rend à Londres en compagnie de Gervex, Helleu et Rodin. Là il rencontre Whistler et Besnard, ainsi que Sickert chez Edwin Edwards. Avec Fantin-Latour et Edmond Maître, il assiste à la saison de drames lyriques allemands.

¹ The International Society of Sculptors, Painters, and Gravers, *Catalogue of the Exhibition of International Art, Knightsbridge*, London, William Heinemann, 1898. Les toiles citées sont les suivantes :
- N°180, *Rose and Silver - La Princesse des Pays de la Porcelaine* ("Two of Mr. Whistler's least interesting full lengths" – *Times*) : *La Princesse du pays de la Porcelaine*, 1864, huile sur toile, 199.9 x 116.0 cm, Freer Gallery of Art, Washington, DC (YMSM 050)
- N° 181, *Rose and Brown - The Philosopher* ("An Unpleasing Thing" – *Athenaeum*); *Rose and Brown : The Philosopher*, v. 1896, huile sur toile, 22.2 x 13.0 cm, collection du Comte de Ganay, Paris (YMSM 472) ;
- N° 182, *Blue and Coral - The Little Blue Bonnet. An Oval*. ("Old works.... Among which the 'Little Blue Bonnet' ist the least known" *Times*) – *Blue and Coral - The Little Blue Bonnet*, 1898 ?, huile sur toile, 81.2 x 68.5 cm, localisation inconnue (YMSM 500).

² Lettre d'Octave Maus à Whistler, 21 novembre 1886 : « J'ai reçu avec grand plaisir ta bonne lettre », in *The Correspondence of James McNeill Whistler*, op. cit, n° 05488.

En août Blanche est à Dieppe où il retrouve Whistler, Gervex, Helleu, Ochoa et Renoir. Trois ans plus tard, en vacances à Dieppe, Blanche retrouve encore Whistler et Degas¹. Degas s'est lié après 1883 avec Sickert, époux d'une des filles de Sir Richard Cobden, et le retrouve souvent à Dieppe. Cette petite ville est la plage favorite de toute une colonie franco-britannique, que fréquentent aussi George Moore, Whistler, les Cobden.

Dans les années 1890 Dieppe accueille plus que jamais l'élite internationale de l'art moderne. En Juillet 1895, Jacques-Émile Blanche y passe son été. Il y retrouve la colonie anglaise, et parmi ses artistes les peintres Walter Sickert et Charles Conder (1868-1909), le graveur et dessinateur Aubrey Beardsley (1872-1898). De nombreux peintres y font un passage : Raphael Ochoa, Helleu, Boldini viennent voir *Le peintre Thaulow et ses enfants*, juste achevé par Blanche [Figure 18, p. 200]. Ce tableau devient presque emblématique pour le groupe des cosmopolites mondains. Il est exposé à la Société nationale des Beaux-Arts de 1896, et l'ami de Blanche, Ary Renan en fait l'éloge dans la mondaine *Revue de Paris*². Blanche l'envoie ensuite à la Libre Esthétique de 1897. On prise encore ce tableau à Bruxelles, pour son élégance toute anglaise et son cosmopolitisme de bon ton : « On dirait une peinture anglaise », peut-on lire dans *La Ligue artistique* le 28 février 1897. « Il y règne une grâce toute britannique. Coloration fraîche et distinguée, dessin châtié, franchise et nature s'unissent dans cette œuvre d'un caractère délicieusement intime. »

Et le supplément du *Journal de Bruxelles*, le 7 mars 1897, poursuit : c'est une « toile d'un sentiment bien anglais, et d'une composition et d'une coloration anglaises aussi, qui rappellent le goût des Reynolds, des Gainsborough et de leurs contemporains³. » Présenté à la section française de l'Exposition universelle, en 1900, le tableau obtint une médaille d'or.

Dans l'avant-garde mondaine, on se portraiture mutuellement. Jacques-Émile Blanche posa pour Walter Sickert, en 1890,



**Figure 18 : Jacques-Émile Blanche (1861-1942),
Le Peintre Fritz Thaulow et ses enfants, 1895,
huile sur toile, 182 x 202 cm,
Paris, musée d'Orsay.**

¹ *Jacques-Émile Blanche*, cat. exp. 1997, p. 222.

² Ary Renan, « Le Salon du Champ-de-Mars », *Revue de Paris*, 15 mai 1896, p. 443.

³ Coupures conservées dans les archives de la Libre Esthétique (AACB).

à Dieppe, en « Member du St- James Club¹ ». Ces portraits étaient généralement exécutés sur des supports de papier, au crayon ou à l'aquarelle, dans une perspective furtive, celle d'une rencontre, d'un échange à la terrasse d'un café, dans un salon ou dans l'atelier d'un ami. Degas dessina en 1889 un portrait en pied de Giovanni Boldini (Ferrare, Museo Giovanni Boldini, dessin), de même qu'il avait esquissé vers 1885 dans l'atelier de Blanche, en lui empruntant ses pastels, un tableau rassemblant Ludovic et Daniel Halévy, l'artiste et critique George Moore, l'amateur d'art Boulanger-Cavé et les peintres Gervex, Sickert et Blanche². Jacques-Émile Blanche était un expert en portrait des ses nombreux amis artistes de tous les pays. On trouve parmi la liste des nombreuses personnalités qu'il peignit à la fin du siècle, les noms suivants : le peintre Raphael Ochoa (1890), le graveur et dessinateur anglais Aubrey Beardsley (1895), le Norvégien Fritz Thaulow (1895), Walter Sickert (1898), les graphistes anglais Ricketts et Shannon (1904), ainsi que le peintre Charles Conder (1904)³. Boldini était à cette époque un homologue italien de Blanche : parmi ses portraits les plus connus, un *Portrait de l'Artiste Ernest Ange Duez* réalisé en 1896 rendait hommage à Duez, cofondateur tout récemment décédé de la SNBA, portraitiste lui aussi, et dont l'art proche de celui de Gervex ou de Bastien-Lepage incarnait nettement l'idéal du *juste milieu*. Boldini exécuta également en 1902 un portrait fameux de Sargent, ainsi qu'un portrait de Toulouse-Lautrec dont les relations n'étaient pas des moins utiles⁴.

Dans les Salons sécessionnistes, en particulier à la SNBA, le portrait tenait d'ailleurs une place qu'il n'avait pas à envier aux autres genres, paysage ou figures de genre. Pour le premier Salon du Champ-de-Mars, en 1890, on compte sur 1419 œuvres (peintures, sculptures ou œuvres graphiques) répertoriées au catalogue, 257 titres contenant le mot « portrait », soit 18 % du total. L'année suivante, le catalogue comporte au moins 254 titres comportant le mot « portrait » – soit, sur un nombre total de 1268 œuvres, un pourcentage de 20 %, qui augmenterait si on enlevait du compte total les ouvrages d'arts appliqués...

¹ Dessin, coll. part., reproduit dans le cat. exp. *Jacques-Émile Blanche*, Rouen, 1997, *op. cit.* p. 217.

² Edgar Degas, *Six amis*, pastel, vers 1885, Rhode Island, Museum of Art, Rhode Island School of Art. Ce pastel est reproduit en noir et blanc in *Jacques-Émile Blanche*, cat. exp. 1997, p. 222, fig. 9. De gauche à droite, et de haut en bas figurent H. Gervex, Daniel Halévy, Ludovic Halévy, J. E. Blanche, W. Sickert, A. Boulanger-Cavé.

³ Jacques-Émile Blanche, *Autoportrait avec Raphael Ochoa*, 1890, huile sur toile, The Cleveland Museum of Art ; *Le Peintre Fritz Thaulow et ses enfants*, 1895, Huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay ; *Aubrey Vincent Beardsley*, 1895, huile sur toile, Londres, National Portrait Gallery ; *Walter Richard Sickert*, 1898, huile sur toile, Londres, National Portrait Gallery ; *Portraits of Charles Shannon and Charles Ricketts*, 1904, huile sur toile, 92,1 x 73 cm, Londres, Tate Gallery ; *Charles Conder*, 1904, huile sur toile, 110,8 x 86,4 cm, Londres, Tate Gallery.

⁴ Giovanni Boldini, *Portrait de l'artiste Ernest Duez*, 1896, huile sur toile, 46x4 x 48,9 cm, collection particulière ; *John Singer Sargent*, 1902, huile sur toile, 27 x 22 cm collection particulière (une version effectuée à la pointe sèche, 27,5 x 19,8 cm, est conservée à Londres, à la National Portrait Gallery) ; et *Henri de Toulouse-Lautrec*, pastel sur papier, 63, 5 x 41,6 cm, s. d., Norton Simon Art Foundation, Pasadena, Californie.

Parmi les signataires des portraits de la Nationale de 1891, on trouve notamment Blanche, Boldini, Carolus-Duran, Carrière, Duez, Edelfelt, Raffaëlli, Renan, Roll, Sargent, Whistler et Zorn. Les personnalités portraiturées et exposées pour l'occasion ne sont pas moins intéressantes : Blanche expose des portraits de Maurice Barrès, de son collègue peintre et critique irlandais Georges Moore, de l'artiste très en vue à la SNBA Paul Baignières et de l'homme de lettres Henri de Reignier ; le musicien Charles Gounod apparaît sous le pinceau de Carolus-Duran, tandis que Carrière montre ses portraits d'Alphonse Daudet, de Verlaine et du critique républicain Gustave Geffroy ; Marcellin Desboutin expose le Sâr Josephin Péladan (dont nous reparlerons plus loin) ; Duez, un portrait de *S. E. Mgr Foulon, cardinal-archevêque de Lyon* ; le comédien Coquelin, grand nom du théâtre parisien, apparaît sous deux signatures différentes ; Ary Renan expose un portrait de son père Ernest.

L'importance du portrait à la SNBA révèle combien ce Salon fonctionnait comme un pôle de reconnaissance, de prise de position à la fois esthétique et sociale, tant une scène de manifestes qu'un lieu d'alliances. La SNBA se distinguait particulièrement parmi les autres Salons sécessionnistes : à l'*International Society of Painters, Sculptors and Gravers* de Londres en 1898, 45 « portraits » sur 713 œuvres répertoriées, soit une proportion de 6 % ; au deuxième Salon de la Sécession de Berlin en 1900, sur 396 titres répertoriés, 11 contiennent le mot *Bildnis* (« portrait ») et 32 *Porträt* – soit environ 11 % de portraits.

Parmi les portraitistes les plus connus internationalement, citons par grappe, outre Whistler et Jacques-Émile Blanche, Frits Thaulow ou Paul Helleu, Antonio de La Gandara, Albert Besnard, John Singer Sargent, Giovanni Boldini, Walter Sickert, Louise Breslau... Se faire portraitiste n'était pas seulement la manifestation d'un talent particulier pour le rendu des caractères ; en particulier lorsqu'on faisait la figure d'un collègue ou de tout autre acteur du monde de l'art. Faire le portrait d'un critique, c'était concrétiser une collaboration de carrière, prétendre publiquement à un travail en tandem – le critique soutenant son artiste, et l'artiste conférant à l'homme de lettres le prestige symbolique de son art. Faire le portrait d'un collègue d'autre part, c'était afficher une amitié mutuelle qui pouvait mettre les deux personnalités au même niveau symbolique. L'Américain Sargent fut un spécialiste, alors qu'il avait un peu plus de 25 ans, de ces portraits destinés à le placer dans le petit milieu des *héritiers*, mondains prétendant à l'héritage impressionniste, et qui commençaient à se faire connaître dans les meilleurs milieux des faubourgs parisiens. Il effectua ainsi après 1885 plusieurs portraits dédiés à des peintres amis, homologues de la position qu'il convoitait dans le champ artistique. Ainsi en 1885-1886 une huile représentant *Jacques-*

Émile Blanche, fut dédiée « à mon ami Blanche »¹ de même qu'un pastel montrant Paul Helleu, dédié « à l'ami Helleu »².

Le rôle des rencontres, des amitiés et des affinités sociales était ainsi un facteur essentiel de réussite, beaucoup plus que les toiles qu'on pouvait réaliser. En 1895, Paul Signac décrivit le nouveau mode de vie des modernes dans son journal intime, de son point de vue d'artiste d'avant-garde de sensibilité anarchiste, d'autant plus critique qu'il souffrait du mépris des protagonistes du *juste milieu* auquel il n'avait pas encore accès :

Il y a vingt ans, la bohème débraillée bockait, fumait et pérorait dans les cafés "artistiques et littéraires". ... Aujourd'hui, elle ne va plus au café ; élégante, elle pontifie dans les bureaux de revues, dans les banquets, dans les Soirées d'Art... Au fond, c'est la même chose : des discussions mais pas d'œuvres³.

Ainsi, plus que des centres d'art, les Sécessions étaient devenues au début du XX^e siècle des centres de rencontre, d'émulation et de concurrence, des lieux mondains ; mais pas des pôles d'innovation. Les organisateurs des Sécessions concevaient eux-mêmes leurs expositions comme de réelles scènes de rencontres internationales, où la fraternisation artistique n'excluait pas les concurrences, la comparaison et les rivalités. Octave Maus, maître de la Libre Esthétique, et qui voyageait sans cesse pour trouver des artistes à inviter dans son Salon, concevait cette fonction avec humour. Dans les archives léguées par son épouse aux Musées Royaux des Beaux-Arts, on trouve plusieurs volumes de coupures de presse réunies par l'avocat et reliées en cahiers. Sur la première page du cahier de l'année 1901, Maus colla une image qui l'avait manifestement interpellé, au hasard des pages de l'*Echo Mondain* [Figure 19] : « Grand Tournoi international / organisé par la Section d'Escrime de / l'Escadron / Marie-Henriette ». Maus plaçait sa Libre Esthétique au rang des grands tournois mondains, voire des courses hippiques fréquentées par l'aristocratie européenne du tournant du siècle. L'humour était de mise. La caricature regorge elle aussi d'allusions aux pratiques mondaines des Salons modernistes. On y représente toujours les Modernes en hauts-de-forme et fracs noirs, leurs compagnes en dames élégantes, soucieuses peut-être plus de se montrer que de regarder les œuvres des expositions qu'elles visitent. On trouve dans la caricature allemande le même genre de représentations : en 1899 par exemple les *Lustige Blätter* reprennent le motif de l'opposition vestimentaire entre Anciens et Modernes : vieux feutres de rapins d'un côté, hauts-de-forme brillants de la mode internationale de l'autre [Figure 20].

¹ John Singer Sargent, *Jacques-Émile Blanche*, v. 1886, huile sur toile, 81.9 x 48.9 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

² John Singer Sargent, *Portrait of Paul Helleu*, pastel sur papier, v. 1885-1889, 49,4 x 44,8 cm, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts.

³ 15 mai 1895, « Extrait du journal inédit de Paul Signac I 1894-1895 », éd. John REWALD, in *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-septembre 1949, pp. 97-128 ; pp. 120-21.

Un numéro suivant détaille le contraste frappant des tendances esthétiques, des pratiques de sociabilité et des réalités économiques, entre les champs artistiques traditionnel et moderne, en parcourant les différentes galeries d'art de Berlin. Les Salons Schulte, Cassirer et Keller-und-Reiner, galeries les plus engagées dans le soutien à l'art sécessionniste international, accueillent dames élégantes et grands-bourgeois. Du Salon Cassirer, le plus international parmi eux (les cousins Paul et Bruno Cassirer étaient les éminences grises de la Sécession ; Paul Cassirer en était le secrétaire), la « Devise » est résumée par un mélange cosmopolite de langues (allemand, français, anglais) méchamment connoté : « Durch Manet und Monet zu money¹ » [Figure 21, page suivante], que l'on pourrait traduire par l'équation : « Manet + Monet = Money ».

Figure 19 : *Le Grand Tournoi international de l'art moderne*

Coupage collée par Octave Maus, directeur du Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles, sur la première page de son album de coupures de presse pour l'année 1901 (AACB)



Figure 20 : Hauts-de-forme contre feutres mous

„La concurrence dans l'art : deux grandes expositions de peinture à Berlin au même moment – va falloir faire bien quelque chose pour la réclame“

Lustige Blätter, vol. 14, n°18, 1899.

(Peter Paret, *Die Berliner Secession*, *op. cit.* p. 100)

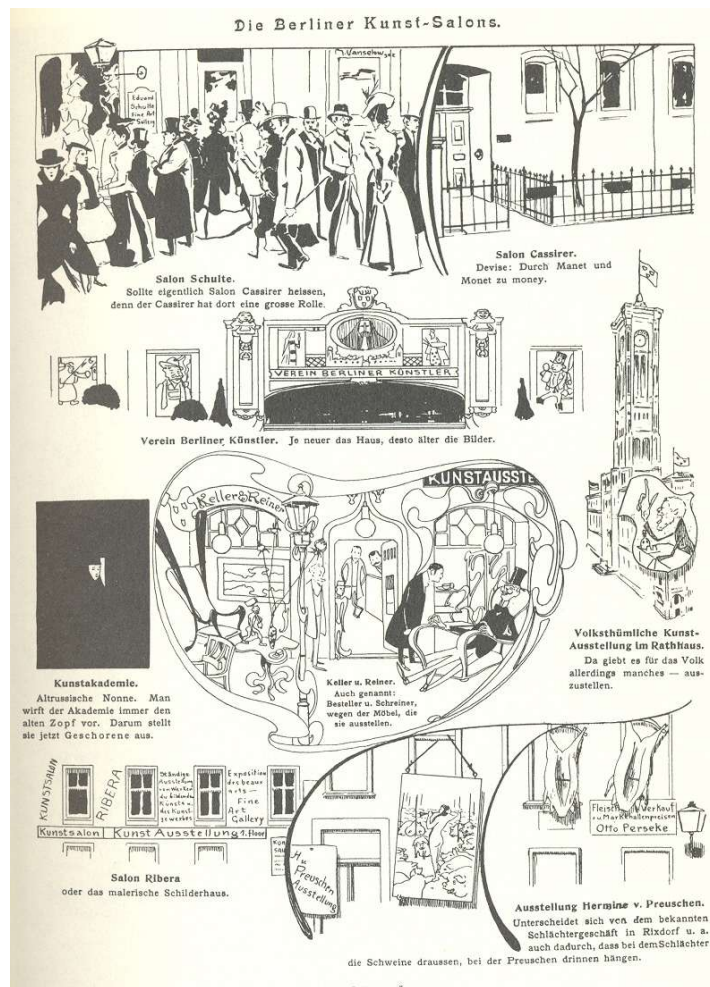


¹ « De Manet et Monet au fric ». Caricature reproduite dans Peter Paret, *op. cit.* p. 87.

Figure 21 : les Salons artistiques à Berlin - une discrimination esthétique, sociale et économique

En haut à droite, le Salon Cassirer :
 „Devis : von Manet und Monet zu Money“ – *Lustige Blätter*,
 vol. 14, n° 12, 1899.

(Peter Paret, *Die Berliner Secession*,
 op. cit. p. 105)



Une peinture cosmopolite ?

Faisait-on seulement du Manet et du Monet ? L’art produit pour les Sécessions était une peinture apparemment susceptible de s’intégrer dans n’importe quel Salon sécessionniste. Les meilleurs sécessionnistes pratiquaient de manière individuelle une peinture éclectique, non seulement par les styles auxquels ils puisaient, mais aussi, pour les observateurs de l’époque, par l’absence de référence à une tradition nationale. Leur art s’adaptait ainsi aux différents goûts des pays dans lesquels il se promenait. Les voyages et les connaissances culturelles multiples de ces artistes leur permettaient de sentir ce qui pouvait passer un peu dans tous les milieux.

Eclectique, ne fallait-il pas l'être pour se transporter si facilement de Naples à Paris, puis de Paris à Londres, et revenir à Paris et encore à Naples, sans perdre de temps à s'acclimater dans ces atmosphères artistiques si différentes ? Ne fallait-il pas l'être pour réussir, avec Stevens, à fonder ces expositions internationales de la salle Petit, où nous avons vu les meilleures écoles étrangères, Adolph Menzel, Millais, Pasini, Watts, Whistler, Sargent, Liebermann, etc., et où il comptait bientôt nous montrer Burne-Jones ¹?

Ces lignes écrites par Ary Renan, condisciple de Blanche au lycée Condorcet et lui-même bien intégré dans le réseau mondain des modernes cosmopolites, auraient pu concerner bien d'autres peintres que Joseph De Nittis. Ce dernier s'était lancé vers le marché anglais en avril 1874, lors d'un voyage à Londres, au moment même où il participait à la première exposition impressionniste à Paris. A Londres ce fut le triomphe immédiat. Goncourt notait à son sujet dans son journal, en février 1878 : « Il fait partie de cette nouvelle génération de peintres gagnants d'argent à cheval sur Paris et sur Londres ». Mort en 1884, De Nittis avait le profil d'un futur-fondateur de la Société nationale des Beaux-Arts, éventuel membre correspondant d'une ou l'autre Sécession germaniques, et promis à une exposition personnelle dans quelque salle de la Biennale de Venise (d'autant plus qu'il était italien).

C'est à peu près la trajectoire que suivit Giovanni Boldini, exemple type du peintre cosmopolite mondain, présent dans les plus grandes Sécessions de l'époque², suffisamment novateur pour plaire, suffisamment modéré pour ne pas déplaire. Après des études à l'Académie de Florence (1862) il s'était lié avec les Macchiaioli (Cabanca, Banti, Signorini, Martelli...). En 1867, il voyagea à Paris pour l'Exposition universelle. Il y rencontra Degas, son voisin en 1865 à Florence, Sisley, Manet, Corot. Comme De Nittis depuis les années 1870, la carrière de Boldini oscillait entre Paris et Londres. En 1870 il fut invité à Londres, où il commença son cursus de portraitiste mondain. En 1871, il s'installait définitivement à Paris, où il côtoyait, outre Degas, Bartholomé et Forain, et, plus tard, les noms de l'élite cosmopolite parisienne, Sargent, Helleu... Degas blaguait son côté « rastaquouère » - c'est-à-dire de parvenu étranger. Ses contacts avec le marchand Goupil orientèrent sa peinture vers le genre, les portraits, les impressions parisiennes. En 1890 Boldini fut l'un des fondateurs de la Société nationale des Beaux-Arts, où il incarnait le *juste milieu* mondain cosmopolite. Boldini était le favori d'une clientèle mondaine. Il réalisa les portraits de personnalités du grand monde artistique, notamment Verdi (1886), Whistler (1897), Montesquiou (1897).

James Tissot est également un cas intéressant d'art perçu comme cosmopolite, non seulement pour des raisons nationales ou culturelles, mais aussi pour des motifs

¹ Ary Renan, « Joseph De Nittis », *Gazette des Beaux-Arts*, 1884 (2), pp. 395-406 (p. 398).

² Boldini fut invité en particulier aux Salons de Georges Petit, aux Salons de la Société nationale des Beaux-Arts et à l'*International Society* de Whistler.

commerciaux. Dès 1865, Paul Mantz pouvait écrire dans la *Gazette des Beaux-Arts* que Tissot, dans une toile intitulée *Le Printemps*, où l'on pouvait voir « deux jeunes femmes [...] assises ou couchées, pendant qu'une petite fille s'appuie nonchalamment contre un tronc d'arbre [...] [avec au fond] des pommiers [...] en fleurs¹ » traduisait la peinture anglaise en français : « par hasard sans doute M. Tissot a traduit en français une peinture du préraphaélite M. Millais, que nous avons vue à Londres en 1862, et qui nous a frappé : *Apple Blossoms* [...]. [...] mêmes pommiers avec leur neige rosée, [...] même gazon vert où jouaient de jeunes filles en fraîches toilettes de printemps. » Vingt ans plus tard Octave Mirbeau s'agaçait du profil trop typique de Tissot, mélange de styles, de nationalités, d'origines et de manières :

On sait que M. Tissot est moitié anglais, moitié français, qu'il possède un atelier à Londres et aussi un atelier à Paris. Ce peintre fréquente la meilleure société, et les gens du monde et du demi-monde lui confient volontiers leurs nobles têtes à pourtraicter. [...] Sa peinture, imitée des préraphaélites anglais, des impressionnistes français, et aussi des *institutards* de l'École, est bien la plus désagréable mixture qui se puisse voir. Son portrait de femme en robe noire et manteau de fourrure blanche est littéralement copié d'un magnifique portrait de Whistler qui figura, au Salon, il y a trois ans².

L'art moderne du *juste milieu* international sécessionniste était donc un art cosmopolite, à l'image des personnalités qui s'exposaient aux cimaises des mêmes Salons. On s'en agaçait parfois. On s'en amusait surtout à Paris. Lors du Salon de la SNBA de 1896, le *Chasseur de Chevelures*, le supplément comique de la



Figure 22 : James McNeill Whistler, *Arrangement in Black and Gold : Comte Robert de Montesquiou-Fézensac*, 1891–1892, huile sur toile, 208,6 x 91,8 cm, New York, The Frick Collection

Revue blanche, s'arrêta devant un tableau manifestement représentatif : « Au Whistler maintenant. Je voudrais bien savoir quel est ce gentilhomme, Si c'est un grand seigneur et comment il se nomme ? – Mais c'est Monsieur de Montesquiou. – Thank you³. »

Tout Paris parlait alors du portrait où le comte Robert de Montesquiou-Fézensac (1855-1921) posait debout, appuyé sur un jonc, une pelisse de chinchilla sur le bras, en harmonies de *noir et argent*⁴. Montesquiou était un flamboyant, arrogant, quelque fois poète,

¹ Paul Mantz, « Salon de 1865 », *Gazette des Beaux-Arts*, t.19 (1865), p. 11.

² Octave Mirbeau, « Les pastellistes français », *La France*, 9 avril 1885 ; voir *Combats...*, *op. cit.* t. 1, p. 145.

³ « Le Salon du *Chasseur de Chevelures* illustré par Tristan Bernard et Toulouse-Lautrec : Le Salon du Tartare et le Salon des Champs-Élysées », *Revue blanche*, t. VI (juin 1894), pp. 577-585 (p. 578).

⁴ Cat. n° 1186 : *Noir et Argent - portrait du comte Robert de Montesquiou-Fézensac*.

écrivain ou critique d'art, dandy en société, aux amitiés, aux options aristocratiques, aux goûts et aux manières cosmopolites qui caricaturaient à l'extrême le modèle sécessionniste. Il avait inspiré, dans *A Rebours* de Huysmans (1884), le personnage Des Esseintes, esthète féru d'art symboliste et pour le moins décadent.

Dix ans plus tard, le prince du mouvement esthète à Paris, lion des plus prestigieux salons des faubourgs du Tout-Paris, était devenu une caricature de portrait mondain. Georges Goursat (1863-1934), plus connu des milieux parisiens sous son nom de dessinateur, Sem, s'amusa de cette physionomie de virtuose dans ses caricatures à la fin du siècle [Figure 23-1]. La liste des portraits du comte illustre bien, de fait, les pratiques mondaines des milieux cosmopolites artistiques de la fin de siècle, et de leur traduction plastique.

Les portraits du comte furent en effet très nombreux, et toujours réalisés à l'intérieur du même milieu. Carolus-Duran l'avait portraituré dans les années 1880 [Figure 23-2]. Jacques-Émile Blanche l'avait suivi en 1887 [Figure 23-3]. En 1892, Whistler s'était installé dans l'atelier de La Gandara, à Paris, pour y peindre Montesquiou [Figure 22]. La Gandara, lui aussi, peignit l'année suivante un portrait du comte tenant un scarabée [Figure 23-5], et Giovanni Boldini l'imita en 1897 [Figure 23-5].

Figure 23 : Le portrait mondain dans les Salons modernistes à la fin du siècle : « Mais c'est Monsieur de Montesquiou ! Thank you' ». »



23. 1 : Sem (Georges Goursat, 1863-1934), études physiologiques du comte Robert de Montesquiou, 1891

¹ « Le Salon du *Chasseur de Chevelures* illustré par Tristan Bernard et Toulouse-Lautrec : Le Salon du Tartare et le Salon des Champs-Élysées », *Revue blanche*, t. VI (juin 1894), pp. 577-585 (p. 578).



23. 2 : Carolus-Duran (Charles Auguste Émile Duran, 1837-1917), *Robert de Montesquiou dans le rôle du Passant*, années 1880 ?, dimensions et localisation inconnues.



23. 3 : Jacques-Émile Blanche (1861-1942), *Le Comte Robert de Montesquiou*, 1887, dim. et loc. inconnues.



23. 4 : Antonio de La Gandara (1861-1917), *Le Comte Robert de Montesquiou*, 1893, huile sur toile, dim. inconnues, musée d'Azay-le-Ferron.



23. 5 : Giovanni Boldini (1845-1931), *Le Comte Robert de Montesquiou*, 1897, huile sur toile, 160 x 82,5 cm, Paris, musée d'Orsay.

L'éclectisme était en fait perçu comme un mélange des nationalités dans l'art – un cosmopolitisme. Vers 1895-1896, les Sécessions étaient perçues, autant par le public qui leur était favorable que par celui qui les réprouvait, comme des machines à fabriquer de la peinture cosmopolite. En France, le cosmopolitisme de la SNBA pouvait être présenté comme une preuve du rayonnement de l'art français moderne – c'est ainsi en tout cas qu'il était théorisé par Ary Renan, qui citait pêle-mêle, lors du Salon de la SNBA en 1896, les artistes étrangers « qui ont conquis chez nous la petite nationalité¹ » : Herkomer, Lorimer, Struys. Le peintre mentionnait ensuite Boldini, La Gandara, Zorn, Edelfelt, Glehn, Alexander, Lavery, Guthrie, Johnston, Sargent, Blanche, Thaulow, qu'il présentait comme des artistes cosmopolites non seulement par leurs carrières, mais par leur peinture.

¹ Ary Renan, « Le Salon du Champ-de-Mars », *Revue de Paris*, 15 mai 1896, p. 435-448.

D) Le libre-échange moderniste et ses scrupules patriotiques

La dimension a priori douteuse de ce vaste commerce international de l'art moderne, nécessairement intéressé, totalement individualiste, et qui laissait en marge tous ceux que le système n'avait pas sélectionnés, exigeait des justifications. Au centre de ce système international surtout, la domination de l'école moderne parisienne posait problème : les acteurs de l'Internationale moderniste durent prendre position sur leurs scènes nationales respectives. La commune adhésion des sécessionnistes à un modèle de libre-échange artistique, gage d'un élitisme créateur de valeur, fut différemment comprise selon l'ancrage historique et sociologique des animateurs des Salons modernistes de la fin du siècle. Les plus radicaux, en particulier Whistler pour l'Angleterre, Octave Maus pour la Belgique, n'entendaient que le mot « libre », tandis que les plus modérés tenaient l'échange pour la raison suffisante du caractère politiquement correct du sécessionnisme international : l'échange était la garantie d'un progrès national. Ce débat s'insérait dans les polémiques plus vastes à l'époque, concernant le libre échange¹. Les lois Méline de 1892, revenant sur les traités de libre-échange imposés par Napoléon III, étaient justifiées par leurs adeptes comme des mesures nécessaires pour protéger les agriculteurs français menacés par la concurrence extérieure. Les protectionnistes en art adoptaient le même type d'argumentation. Dans le camp des modernes, on adhérait davantage au modèle libre-échangiste, selon lequel le libre-échange artistique promettait à la collectivité nationale une embellie des arts, de la situation des artistes et du rayonnement international de Paris. Ce libre-échangisme puisant ses certitudes dans celle, plus ancrée encore, que la France était de toute façon supérieure en tous points sur le marché international de l'art .

Le nouveau champ artistique moderne était donc loin de s'être émancipé de la logique du champ politique. Du moins fallait-il, pour s'en émanciper, montrer patte blanche. Les « querelles cosmopolites » furent plus ou moins vives selon les implications politiques de l'art dans chaque pays. L'ancrage international de ce nouvel élitisme ne put ainsi fonctionner, en France comme à l'étranger, que parce qu'il fut fortement impliqué en même temps dans la construction des identités artistiques nationales. Ce type de justifications nationales du sécessionnisme réduisait nettement l'autonomie du pôle moderniste par rapport aux logiques du champ politique.

¹ On peut se reporter, sur cette question, à l'ouvrage de Paul Dunez, *Histoire du libre-échange et du protectionnisme en France*, Paris, Institut social de France et de l'Union européenne, 1995.

Le sécessionnisme germanique : un « épigonisme » ?

Certes, l'ouverture internationale des Sécessions germaniques leur donnait prise sur le champ international de l'art moderne, donc une certaine autonomie. Autant le jeu de l'art pouvait être déterminé, pour les artistes allemands ou autrichiens, par l'opposition à l'académisme local ; autant ce jeu disparaissait totalement des considérations des invités étrangers des Sécessions germaniques. Dans le champ international de l'art, les Sécessions de Munich et de Berlin, ainsi que celle de Vienne étaient des marches importantes dans l'ascension d'une carrière internationale. Mais le champ de l'art moderne était encore, à Munich, Berlin et Vienne, le sous-ensemble d'un champ dominant, largement régulé par les logiques politiques. Sans une alliance avec la grande bourgeoisie locale, donc une implication dans ses préoccupations politiques, il n'était possible à aucun Salon de survivre. Le poids de l'aristocratie germanique, de ses modes de sociabilité et de distinction, de ses références culturelles et politiques, amplifiait la pression subie par les Sécessions.

Les réseaux les plus impliquées dans le mouvement moderniste allemand eurent besoin de trouver une spécificité allemande dans l'art moderne de leurs compatriotes, exorcisant par là-même l'art moderne du mauvais génie de l'art français dont l'impressionnisme des Liebermann, Corinth ou Leistikow était trop animé. En 1894, la revue *PAN* avait été fondée à Berlin pour porter l'art moderne en Allemagne, et ses premiers pas s'étaient faits sous le soleil du cosmopolitisme. Ses fondateurs, de jeunes esthètes, écrivains et collectionneurs sans cesse en voyage entre Berlin, Paris et Londres ou Bruxelles, voulaient combler le décalage culturel entre l'Allemagne et les autres pays européens, en particulier la France et l'Angleterre. La revue s'était faite l'introductrice de l'art pointilliste en Allemagne, ainsi que celui des nabis et de Toulouse-Lautrec, mais aussi de la peinture norvégienne (celle de Munch en particulier), de l'art graphique anglais et du mouvement esthète d'outre-Manche. Mais l'équipe de *PAN* n'était pas unie sur la question nationale¹. En particulier Alfred Lichtwark (1852-1914), membre de la revue et directeur de la *Kunsthalle* de Hambourg qu'il avait quasiment fondée en 1886, prit position, dès 1895, pour une orientation strictement nationale de la revue, à rebours des options cosmopolites des membres fondateurs plus jeunes, nés dans les années 1860. Harry, comte de Kessler (1868-1937), son ami le baron Eberhard von Bodenhausen (1868-1918), ainsi que les critiques d'art Julius Meier-Graefe (1867-1935) et Otto Julius Bierbaum (1865-1910), étaient davantage portés par un dilettantisme esthète que le réaliste directeur de musée.

¹ Catherine Kraemer, « Die Zeitschrift *PAN* und das Ausland », *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 39, 1995, p. 267-292.

Dans le deuxième cahier de *PAN* pour 1895, Lichtwark constatait l'apparition partout en Allemagne de « jeunes forces » qui voulaient refonder l'art et rénover l'éducation artistique¹. Les écoles d'art allemandes étaient devenues des « classes préparatoires aux ateliers parisiens » (« *eine Art von Vorschulen der Pariser Ateliers* ») : il convenait de revenir sur cet état des choses lamentable. Mettant ses lecteurs en garde d'autre part contre la concurrence anglaise dans les arts appliqués, le directeur du musée de Hambourg prônait une véritable guerre artistique internationale qui seule rehausserait le niveau de l'Allemagne. C'était toute l'ambiguïté du mouvement de rénovation esthétique allemand : apparemment mieux à même que l'académisme de comprendre la concurrence internationale dans les arts, il se voulait parfois le protecteur véritable et même le promoteur du caractère national dans l'art. Dans le numéro suivant, Lichtwark expliquait ainsi que la tâche d'une revue internationale était impossible ; et que *PAN* devait être une revue nationale².

Dès 1895, Meier-Graefe et Bierbaum quittèrent la revue *PAN*, parce qu'ils entendaient protester en faveur de la publication dans le troisième cahier de la revue d'une lithographie de Toulouse-Lautrec, *Mlle Marcelle Lender, en buste*. La lithographie avait fait scandale pour son esprit français jugé décadent. L'ouverture internationale de la revue aux innovations des autres pays étrangers était donc en sursis, et surtout son ouverture à l'art produit à Paris. En 1898 cette orientation internationaliste fut nettement arrêtée au profit d'un tournant plus allemand (et conservateur) de son comité directeur³. Henri Albert (1869-1921) qui avait été le correspondant français de *PAN* et le directeur d'un éphémère supplément français de la revue berlinoise, constatait dans le *Mercure de France* que *PAN*, après trois ans de parution, avait enfin trouvé l'équilibre budgétaire, au prix d'un renoncement à l'orientation internationale de ses débuts⁴.

Ce renoncement n'était pas seulement motivé par une question de survie. Dans la concurrence pour la prééminence dans le champ allemand de l'art, la question de l'art national devint bientôt un élément de structuration des débats, les uns reprochant aux autres de trop subir la domination étrangère et, en particulier, française, tandis qu'eux incarnaient le véritable art allemand. Richard Dehmel (1863-1920), forte personnalité des milieux

¹ Alfred Lichtwark, « Rundschau », *PAN* I. 2, pp. 97-100. (p. 97).

² Alfred Lichtwark, « Die Entwicklung des Pan », *PAN* I. 3, pp. 173-174 : „Pan muss ein *deutsches* Kunstblatt werden“.

³ Voir Gisela Henze, *Der PAN. Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertwende*, Diss. Freiburg i. Br., 1974. Ainsi que Karl Ulrich Syndram, *Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst- und Kulturpolitik in den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreiches (1871-1914)*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1989.

⁴ Henri Albert, « Revue du mois : Lettres allemandes », *Mercure de France*, t.XXVI, n° 102, juin 1898, pp. 905-909.

avant-gardistes de Berlin et membre fondateur de *PAN*, constatait ainsi avec ironie que le ministre des cultes prussien avait ouvert en 1895 le Salon berlinois avec des mots d'accueil internationalistes, alors qu'on ne faisait rien pour aider l'art allemand à se mettre au niveau des meilleures productions françaises¹. Même la Sécession de Munich ne parvenait pas à améliorer le niveau – elle n'était finalement qu'une annexe du Salon parisien du Champ-de-Mars. Même parmi les modernistes les plus cosmopolites, Julius Meier-Graefe n'était pas moins préoccupé par ce qu'il appelait le problème de « l'épigonisme » (*Epigontum*) de l'art allemand vis-à-vis de la peinture française². L'Allemagne n'était en art qu'un « écolier ». Expliquant que la France, parce qu'elle était dans les arts au plus haut, ne pouvait donc que retomber, Meier-Graefe proposait indirectement à l'Allemagne de prendre la succession de cette domination. Le pays n'était qu'au matin de sa vie artistique, l'avenir lui réservait ses promesses.

Tenir ces promesses, fut l'enjeu des Sécessions de Munich et Berlin, et la prétention à mieux incarner les destinées de l'art national ne fut pas absente des rivalités entre les deux centres de l'art. Même la Sécession de Berlin, dont l'opposition à la politique nationaliste et conservatrice de l'empereur Guillaume II était bien connue, fit tout son possible pour construire une image allemande de la modernité qu'elle importait largement de l'étranger. Son premier Salon en 1899 fut consacré à l'art allemand, pour bien montrer que l'on s'intéressait d'abord à exposer ce qui se faisait dans le pays. Dans son discours d'ouverture du premier Salon de la Sécession, Max Liebermann insistait : « Si nous nous limitons pour cette première exposition à l'art national, ce n'est pas à cause d'une politique de clocher : nous voulions d'abord donner une vision d'ensemble de l'état actuel de l'art allemand³. » Il reste que la Sécession eut bientôt, tout comme celle de Paris ou de Munich, la prétention d'incarner l'art national véritable, celui qui contribuerait à la construction d'un art allemand moderne.

L'art moderne français et son rayonnement à l'étranger

En France il en fut de même, à une échelle différente mais non moins réelle. Dans le cas de la Société nationale des Beaux-Arts, l'argumentaire élitiste et national fut un atout essentiel dans son acceptation par les milieux politiques et économiques au pouvoir à Paris. La « Nationale », - et l'adjectif n'était pas choisi par hasard-, parce qu'elle pouvait incarner

¹ Richard Dehmel, « Berlin », *PAN*, I. 2 ; pp. 110-117.

² Julius Meier-Graefe, « Epigonen », in *Dekorative Kunst*, II, Vol .4, Heft 10, 1899, pp. 129-131.

³ « Reden zur Eröffnung von Ausstellungen der Berliner Sezession », Frühling 1899, in Liebermann, *Die Phantasie in der Malerei : Schriften und Reden*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1978, p. 169.

le rayonnement international d'une modernité définie à Paris, obtint rapidement le soutien de l'administration et s'imposa comme un Salon officiel. Premier indice, et non des moindres : alors que le Salon des Indépendants ne fut jamais pris en compte dans les *Annuaire statistiques de la Ville de Paris*, la SNBA le fut dès le volume de 1890. L'entrée de la Nationale dans les réseaux officiels était évidente d'autre part, au vu de la liste de ses soutiens officiels. En 1893 les catalogues de la SNBA incluent une liste de quatre membres d'honneur, figures importantes de la Gauche républicaine, fortement engagées dans la vie politique et économique du pays : l'avocat, ancien député et ministre Waldeck-Rousseau, retiré de la vie politique depuis 1889 et plaidant, depuis, auprès de la Cour de la Seine, « les plus importantes affaires de ce temps¹ » ; le sénateur Pierre-Paul Devès, ancien ministre et député du Midi ; le banquier amateur d'art Ernest May ; et le député Édouard Aynard, banquier important et membre de la Chambre de commerce de Lyon, qui avait pris part à la fondation de grandes sociétés industrielles et financières². Cette liste s'étoffe l'année suivante de seize personnalités supplémentaires, dont plusieurs figures importantes dans l'administration des beaux-arts ou dans le monde médiatique parisien³ : Antonin Proust, député républicain depuis 1876, est à la Chambre le spécialiste des beaux-arts ; Maurice Bunau-Varilla est propriétaire, depuis 1886, du quotidien *Le Matin* qui soutient une politique radicale strictement laïque⁴. Politique, art et argent faisaient donc à la SNBA bon ménage. La modernité artistique officielle s'alliait d'autre part à son équivalent technique : Gustave Eiffel, l'ingénieur et créateur de la très populaire Tour Eiffel, siégeait aussi parmi les membres d'honneur de la Nationale.

Soutenus par ces figures importantes du pouvoir politique, économique et symbolique, les organisateurs de la SNBA parvinrent à faire du nouveau Salon un pôle de l'influence culturelle française, une manifestation supplémentaire de la vocation universaliste de Paris. On n'avait plus peur de porter aux nues l'internationalisation, preuve jugée la plus évidente de l'universalisme de l'art français. Ary Renan, le fils de l'internationalement connu Ernest,

¹ G. Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains contenant toutes les personnes notables de la France et de l'étranger*, Paris, Hachette, 1893 (6^e éd), p. 1580.

² Ce dernier prononce à la Chambre en 1896, dans la discussion du budget des Beaux-Arts pour 1897, un *Discours sur l'enseignement du dessin* (publié à Paris en 1899).

³ Voici cette liste entière : Antonin Proust, Aynard, Blumenthal, Bunau-Varilla, le peintre Paul Chenavard, décorateur du Panthéon, Chéramy, Decauville, Devès, Lord Dufferin et Ava, Eiffel, Édouard Kann, Lavoignat, Lebel, E. May, Méliodon, Salles, Thierry de Lanque, Waldeck-Rousseau, Wallerstein, Lazare Weiller.

⁴ Certaines de ces personnalités étaient tellement impliquées dans la vie politique et financière de la France républicaine, qu'elles le furent aussi dans certains scandales financiers - en particulier celui du Canal de Panama : Proust fut l'un des cinq députés compromis dans l'affaire, et contre lesquels le ministère public obtint en décembre 1892 l'autorisation de poursuites (d'après Vapereau, *op. cit.* p. 1282). Maurice Bunau-Varilla était le frère de l'ingénieur Philippe Bunau-Varilla, actionnaire important du Canal de Panama, et célèbre dans les années 1890 pour son engagement dans la construction du Canal.

- Ernest Renan qui avait défini en 1882 la Nation¹ -, pouvait ainsi écrire dans la mondaine *Revue de Paris*, au printemps 1896, à propos du Salon de la SNBA : « [...] il est impossible de poursuivre sans dénombrer une autre armée, polyglotte quoique disciplinée, qui collabore aux succès de la Société nationale sous des pavillons alliés. Les écoles étrangères sont, au Champ-de-Mars, leurs meilleurs protagonistes qui sont devenus nos amis [...]»². L'internationalisme élitiste était la démonstration en acte du rayonnement artistique de la France moderne.

Cosmopolitisme artistique et rayonnement français : le bon ménage, ou le décalage entre champ littéraire et champ artistique français à la fin des années 1890

C'est peut-être à cause de la forte présence française dans l'art de l'élite moderniste internationale que la grande polémique sur le cosmopolitisme qui structura dans les années 1890 le champ littéraire français, n'atteignit pas aussi fortement le champ artistique. Les artistes du *juste milieu* moderniste avaient eu le temps de prouver leur bonne contribution à la gloire de l'art national. Nous avons vu déjà comment l'impressionnisme avait pu prendre la place d'un art moderne français. Ceux qui s'en voulaient les successeurs marchaient évidemment sur ses traces. Les modernes purent prendre une position claire en 1891, lorsque la question de leur participation éventuelle à l'Exposition de Berlin qui devait s'ouvrir le 1^{er} mai 1891, pour le cinquantième anniversaire de la Société des Artistes de Berlin, suscita de forts remous dans la presse française, d'autant plus fort que Paul Déroulède (1846-1914) orchestrait une fois de plus la symphonie revancharde. « Ils n'iront pas à Berlin ! » titrait le *Petit Journal* le 23 février 1891. Pour l'occasion *Le Figaro* lança une enquête sur « les peintres Français à Berlin », où Puvis de Chavannes donnait le ton : « je reste en France³ ! ». Puvis fut suivi par Alfred Roll, portraitiste bien en vue à la Nationale, dont la manière qui mélangeait impressionnisme et académisme n'avait d'égale que celle de Gervex ; ou par son élève Frédéric Montenard (1849-1926), chef de file d'un impressionnisme assagi en version provençale et membre fondateur de la SNBA. Le même jour, un communiqué annonçait la participation de nombreux peintres anglais, dont Millais, Watts, Alma Tadema ou Walter Crane. Cette participation fut une raison supplémentaire, pour les mondains cosmopolites qui fréquentaient ces peintres anglais, mais aussi les Liebermann, Boldini et autres « métèques », de montrer leur bonne volonté patriotique.

¹ Ernest Renan fit en 1882 dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne une conférence intitulée « Qu'est-ce qu'une nation ? » dans laquelle il fit de la nation « un plébiscite de tous les jours », sans en ôter la dimension historique d'une communauté de destin.

² Ary Renan, « Le Salon du Champ-de-Mars », *Revue de Paris*, 15 mai 1896, p. 435-448.

³ *Le Figaro*, « Les peintres français à Berlin », 24 février 1891.

Ceux qui ressentait le plus la pression revancharde, et s'y soumettaient, étaient de fait les plus cosmopolites.

C'est ainsi que le *juste milieu* moderniste, c'est-à-dire les personnalités décisives de la Société nationale des Beaux-Arts, se fit plus français que le Salon des Artistes français. Dans l'enquête du *Figaro* en effet, les artistes du Salon traditionnel témoignaient d'une indifférence frappante sur la question d'une participation ou non à l'exposition de Berlin. Léon Bonnat par exemple n'était pas dans le vent patriotique, de même qu'Édouard Detaille (1848-1912) et Tony Robert-Fleury (1838-1912). Eux n'avaient pas besoin de manifester leur bonne volonté nationale pour se situer dans le champ artistique français. Si le critique d'art symboliste Rémy de Gourmont (1858-1915) jugea l'occasion de cette polémique sur l'exposition de Berlin, idéale pour revêtir la cause anti-nationaliste, dans son brûlot *Le Joujou patriotisme*, ce fut en dehors des rapports de forces qui structuraient le champ artistique français. Son pamphlet, qui défraya la chronique littéraire et politique, était en fait une prise de position des avant-gardes artistiques *littéraires*. L'association éventuelle de son discours antipatriotique au pôle artistique moderniste aurait pu peut-être fonctionner pour les avant-gardes artistiques, et non pour le *juste milieu* moderniste qui, même s'il était complètement international, avait pris position pour la cause nationale.

Après 1890, l'opposition binaire, donc, entre importation culturelle ou cosmopolitisme artistique d'une part, et nationalisme d'autre part, ne fonctionnait pas dans le champ artistique ; pas plus que l'option moderniste ne s'opposait systématiquement au patriotisme. Rémy de Gourmont prit fait et cause en 1891 pour un camp dont il aurait dû au contraire, « sociologiquement parlant », réprouber les options. L'homme de lettres connaissait manifestement fort mal les rapports de force internes au champ artistique français. Ce bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, fondateur en 1889 du *Mercure de France*, semblait oublier que les artistes dont sa revue faisait l'apologie étaient « modernes » en général, qu'ils pouvaient donc être aussi bien des impressionnistes, des artistes du *juste milieu*, que des symbolistes plus à l'avant-garde du mouvement artistique moderne. Il oubliait surtout que ces artistes n'avaient pas la même position que lui vis-à-vis de la question cosmopolite artistique. Quant aux avant-gardes artistiques, symbolistes et pointillistes, elles n'étaient d'ailleurs concernées par le débat de 1891 que de manière virtuelle : elles n'étaient pas invitées, elles, à Berlin.

Le *Mercure de France* soutenait d'ailleurs plus le *juste milieu* que la « gauche » artistique. En toute logique il eût fallu se moquer du cosmopolitisme artistique. C'est ce qu'avait su faire Albert Aurier (1865-1892), critique d'art proche des symbolistes et

fondateur lui aussi du *Mercure de France*, deux ans plus tôt, à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris :

En tous les coins de l'univers triomphe notre art national. Nagez, Chauvins et bons Patriotes, nagez en pleine allégresse ! Chantez le Péan ! Chantez *alleluia* ! *Io triumphe* ! Chantez le *Te deum* des victoires ! La France tient sa revanche, sa glorieuse revanche ! Derechef elle a conquis le rang prérogatif parmi les peuples civilisés et même parmi ceux qui ne le sont pas... Et cela, claironnez-le, non point par la force brutale, ni par les armes, mais par l'intelligence et le travail, non pas à la pointe de la bayonnette [*sic.*], mais à la pointe du pinceau. Nier n'est plus possible : l'art français, que dis-je ? mieux que ça, l'art *officiel* français triomphe partout. Il est devenu l'art du monde entier ! A moi, le lyrisme de M. Sarcey ! [...] ! A moi, la muse de M. Déroulède ! A moi, toutes les épithètes et toutes les métaphores de M. Reinach, pour célébrer cette grande victoire ! *Io triumphe* ! *Io triumphe* ! La tour Eiffel est le chandelier de l'humanité ! La France est le biberon de l'Europe¹ !

L'évolution du champ littéraire était donc manifestement décalée par rapport à celle du champ artistique, lequel était apparemment plus développé, et moins systématiquement structurée par l'opposition entre académisme patriote et modernisme internationaliste – tout simplement parce que l'exigence politique s'y manifestait plus fortement, du moins parce qu'on y succombait plus vite. Lorsque se cristallisa, autour de 1895, une vaste polémique à propos de l'importation des littératures étrangères², les milieux artistiques sécessionnistes étaient peu concernés par la question, du moins leur position était-elle déjà acquise. Ceci expliquera que la pêche miraculeuse aux articles contre l'art cosmopolite à laquelle on s'attendrait, en toute confiance dans l'homologie des positions et des enjeux des champs littéraire et artistique, est en fait tout à fait décevante. Trois ou quatre articles concernent plus ou moins la question, et la règlent dans un sens fort différent de celui qui courait dans le débat littéraire. Du côté de la mondaine *Revue de Paris*, l'internationalisation des arts est alors présentée comme un progrès humaniste, et vient même justifier la conversion du cosmopolitisme en « âme européenne » - une âme européenne dont on est certain qu'elle prend sa source à Paris :

Les écrivains ne sont pas les seuls par qui se forme lentement une âme européenne [...] : plus qu'eux encore, les artistes précipitent le progrès du cosmopolitisme. Déjà maintenant il est presque impossible de classer les peintres par écoles nationales. Il y a quelques mois, visitant les expositions de Munich, j'observais combien l'humeur nomade des peintres, les hasards de leur éducation artistique, leur soumission

¹ Albert Aurier, *Textes critiques 1889-1892, De l'impressionnisme au symbolisme*, préface de Remy de Gourmont [1893], Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, pp. 133-134.

² Paul Delsemme a résumé l'essentiel du débat dans son livre sur Teodor de Wyzewa, et plus précisément dans le premier chapitre de la troisième partie de son développement, intitulé « la querelle du cosmopolitisme » : Paul Delsemme, *Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme*, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1967. Blaise Wilfert rend compte de cette polémique de manière plus ordonnée dans sa thèse de doctorat, *Paris, la France et le reste... Importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1885-1930*, thèse de doctorat d'histoire, sous la direction de Christophe Charle, Université de Paris I – Sorbonne, 2003.

à des esthétiques le plus souvent littéraires, rendaient difficile à découvrir l'indice de leurs origines. Les styles sont si brouillés et si confondus qu'un critique d'art, même avisé, hésitera toujours et souvent se trompera dans l'attribution des tableaux : il y a des Italiens qui peignent à la façon des Anglais et des Scandinaves qu'on prendrait pour des méridionaux¹.

L'internationalisme artistique est de même un éloge sous la plume des plus grands soutiens à l'impressionnisme français, pour le moins peu suspects de mauvais cosmopolitisme : il montre pour eux la suprématie française dans les arts. Ainsi Gustave Geffroy commente le Salon bruxellois de la Libre Esthétique dans *Le Journal*, le 21 février 1894, dans les termes suivants :

Ce n'est pas d'art belge qu'il s'agit, mais d'un commencement d'art européen en Belgique, d'un rendez-vous donné dans une grande ville aux différentes formes de pensée qui parcourent le monde civilisé, et dont on pourrait suivre et tracer le parcours comme s'il s'agissait de fleuves, rivières et ruisselets, se réunissant et coulant vers la mer.

Geffroy, qui avait fait ses débuts dans la presse républicaine, écrivait à la même époque l'histoire de l'impressionnisme et de ses personnalités centrales : il avait préfacé en février 1890 le catalogue de l'exposition Camille Pissarro chez Boussod & Valadon – un Pissarro revenu de ses errances pointillistes d'après 1886, à la bonne manière impressionniste. En mai 1890, il publiait une notice sur l'exposition du bien consacré et modéré Raffaëlli, toujours chez Boussod & Valadon. En avril 1891, il signa de même l'introduction au catalogue de l'exposition Eugène Carrière chez Boussod & Valadon, puis celui de l'exposition Monet chez Durand-Ruel au mois de mai². Cette histoire de l'impressionnisme était une démonstration supplémentaire de ses qualités françaises, et de sa place dans la construction d'une modernité nationale. L'éloge par Geffroy du cosmopolitisme à la Libre Esthétique était tourné dans la même veine : c'était un joli paragraphe inspiré par une certaine idée de l'universalisme français, qui n'excluait pas le cosmopolitisme artistique pourvu qu'il fût ancré en France.

C'est lorsque son association avec le rayonnement de l'art français était remise en cause, que le cosmopolitisme artistique pouvait devenir l'objet de débats. Lorsque le marchand allemand Siegfried Bing (1838-1905) ouvrit, en décembre 1895, son magasin consacré à « L'Art nouveau », où la peinture en majorité française qu'il exposait avait le malheur d'être accrochée dans des intérieurs réalisés par des architectes étrangers, quelques-uns (et ils n'étaient pas très nombreux) n'hésitèrent pas à enfourcher le cheval nationaliste. Ce fut le cas du critique d'art Arsène Alexandre (1859-1937), grand défenseur de

¹ André Hallays, « De l'influence des littératures étrangères », *Revue de Paris*, janvier-février 1895, p. 893.

² Ces préfaces de Geffroy sont rassemblées dans *La Vie artistique*, Paris, E. Dentu, 1^{ère} série : 1892.

l'impressionnisme, qui ne pouvait accepter que le Salon Bing attribuât à d'autres courants que l'impressionnisme français le qualificatif de « nouveau » :

C'est donc ici une galerie de peinture. Je me renseigne. Parmi les artistes *nouveaux*, si l'on prend le mot *nouveau* dans le simple sens original, de personnel et de hardi, a-t-on exposé là des œuvres de Degas, un des plus grands peintres et dessinateurs de ce siècle, et un des plus nerveux penseurs ? Non. De Renoir, qui est un maître français dans ce que ce terme a de plus frais et de plus spontané, un peintre exquis de la femme ? Pas davantage. De Claude Monet, dont il est inutile de parler, car on a fini de garder la mesure avec lui, mais qui n'en demeure pas moins un peintre surprenant ? Non plus. Et parmi les plus violemment discutés, les vraiment nouveaux encore, les visionnaires ou les sauvages, les révoltés, les incomplets : Cézanne, que nous étudions il y a peu de jours, et Redon l'halluciné, et Gauguin le Taïtien [*sic.*], et de Groux, le Brueghel [*sic.*] en goguette ? Et tant d'autres ? C'est de l'art nouveau, pourtant, tout cela, au sens mesquin où "nouveau" se prend dans les ateliers.

Si c'était pour nous révéler les noms et les œuvres de MM. Besnard, Jacques Blanche, Aman Jean, Gandara, Raffaëlli, Anquetin, Duez, Thaulow, le Champ-de-Mars [la SNBA] avait fait depuis longtemps sa besogne. Aux Indépendants, MM. Pissarro, Guillaumin, Luce, Signac, Cross avaient déjà combattu pour le pointillisme. Tout cela n'est pas nouveau du tout. Dans les petites boutiques ou chez certains collectionneurs initiés aux rites et aux mystères, nous avons pu depuis longtemps savourer et encourager les tentatives très personnelles de MM. Maurice Denis, Vuillard, Bonnard, Ranson, H. de Toulouse-Lautrec, inégalement savants, mais également chercheurs, qui ont déjà été imités et exploités avant d'avoir pu conquérir encore eux-mêmes toutes les ressources de leur métier.

De même, les étrangers qui abondent ici, à croire que c'est de la Belgique et de l'Angleterre que vient au monde toute nouveauté en art, comme de Scandinavie toute nouveauté en littérature, les étrangers ont été, depuis longtemps, libéralement accueillis et fêtés chez nous¹.

Arsène Alexandre mettait sur le même plan l'accueil des gloires de l'art étranger et l'importation littéraire, parce que le Salon Bing pouvait laisser penser que la nouveauté venait d'ailleurs que Paris.

L'art nouveau consiste donc à nous révéler que les Anglais sont de bons ébénistes et que les Belges n'ont plus le sens des lignes ? Nous le savions. [...] Et tout cela est confus, incohérent, presque malsain. Tout cela est par moments trop négligé et par moments trop propre, tantôt chose mal venue d'homme qui ne sait pas son métier, tantôt caricature de l'art anglais. Tout cela sent l'Anglais vicieux, la Juive morphinomane ou le Belge roublard, ou une agréable salade de ces trois poisons. Ah ! que l'on me ramène aux puérils pastiches de Riesener et de Jacob, divertissements inoffensifs de M. de Montesquiou² !

On passait, on aurait pu s'y attendre, de la critique xénophobe et antisémite aux réprobations morales, « Anglais vicieux », « Juive morphinomane » et « Belge roublard » permettant de justifier le refus de l'art étranger. En fait, revenait une fois de plus la banale question de goût et d'habitus, qu'exprimait le retour de la vieille métaphore culinaire :

¹ Arsène Alexandre, « L'Art "nouveau" », *Le Figaro*, 28 décembre 1895. Repris dans Jean-Paul Bouillon, *La Promenade du Critique influent, op. cit.*, p. 392.

² *Ibid.* p. 393.

« salade de ces trois poisons ». Alexandre préférait finalement le retour à un art académique néo-moderne, celui des pastiches du peintre néo-classique Henri Riesener (1767-1828), celui en fait du *juste milieu* dont Montesquiou (Thank you !) ornait ses intérieurs - pensait-on ; plutôt qu'un art nouveau qui n'aurait pas ses origines dans la capitale mondiale de l'art moderne, Paris. C'est dans cette perspective que le critique d'art conseillait aux jeunes d'éviter l'influence pernicieuse des arts étrangers, ces jeunes « que le contact des étrangers risque de pourrir, de duper ou de vider, à leur choix ». L'exposition chez Bing ne fut donc pas attaquée proprement parce qu'elle ne reconnaissait pas les limites nationales, ou parce qu'elle présentait de la peinture d'avant-garde (d'ailleurs apparue au moins cinq ans plus tôt), comme certains de ses historiographes ont pu l'écrire¹. Elle le fut parce qu'elle pouvait laisser croire que l'innovation artistique n'avait pas lieu à Paris mais bien à Bruxelles, Londres ou Berlin.

Bruxelles v. Paris

Bruxelles, justement, entendait bien être un pôle de l'innovation artistique. Dans les archives de la Libre Esthétique, les coupures de presse conservées par Octave Maus montrent l'importance des considérations nationales dans la réception de l'art moderne en Belgique après 1890. Le débat s'intensifia en 1894. La citation élogieuse de Gustave Geffroy, citée plus haut, en l'honneur de la Libre Esthétique et du « commencement d'art européen » qu'elle favorisait, avait fait fortune dans le Landerneau artistique belge. Dans les milieux conservateurs, les mots de Geffroy ne plurent pas du tout. Pourquoi les peintres belges s'obstinaient-ils à suivre les écoles artistiques étrangères ? s'agaçait *La Gazette* :

C'est toujours le dernier bateau de l'art, avec sa cargaison, glanée un peu partout, d'expressions rares et nouvelles, aiguës ou suaves, de tentatives viriles ou folles, de confessions austères ou de caprices hilarants. Une Babel plastique où les langues connues alternent avec les jargons récents. Tel le volapük, se recrutant dans tous les idiomes².

Dans *Stella*, le critique Edgar Baes, qui dans les années 1880 avait publié des ouvrages sur la bonne peinture flamande nationale³, recommandait la méfiance envers « un art cosmopolite, sans caractère de race, sans grandeur », fruit d'apports extérieurs qui mettaient en péril l'originalité artistique nationale. Son article intitulé « Modernisme étranger » mettait sur le même plan revendication cosmopolite et séductions de la nouveauté : que faire de ce

¹ En particulier Nancy Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France : Art nouveau to Le Corbusier*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, p. 20.

² « La Libre Esthétique », *La Gazette*, Bruxelles, Lundi 19 février 1894, par G. L.

³ Cf. par exemple son ouvrage *La Peinture flamande et son enseignement sous le régime des confréries de Saint Luc*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 1881.

« style nouveau », « art anglais, néo-gothique [...] assez hybride, et qui ne gagnera pas un sang plus pur en devenant à-demi belge¹ ! » Pour un public que l'art moderne n'avait pas encore convaincu, cosmopolitisme et modernisme étaient maintenant synonymes. Paris-Babel des Arts s'était répliqué à Bruxelles. C'est là, en fait, qu'était le problème.

Du côté des avant-gardes proches du pôle artistique et littéraire français, l'éloge de Gustave Geffroy fut pris comme tel, mais retourné dans un sens favorable à la position nationale de la Libre Esthétique. Le romancier belge naturaliste Camille Lemonnier (1844-1913) reprit la citation de Geffroy en exergue d'un article publié dans la revue parisienne *Gil Blas* le 5 mars 1894. Il commentait ensuite dans un style ampoulé :

[...] de plus en plus, l'art s'universalise par des pénétrations mutuelles et où même les subtils quelquefois démêlent non sans peine des terreaux de naissance les terreaux d'élection. L'exotisme, au sens usuel du mot, n'est pas moins chez nous-mêmes que dans nos rapports avec de variables patries, et, façonné de si multiples cultures, le moderne artiste totalise, on peut dire, le plural idéal plutôt qu'il ne reflète les exclusives conditions de la natalité. [...]. C'est l'annonce d'une civilisation d'art infinie et, [...] un retour aux vérités essentielles [...]. On a pu voir [...] Puvis de Chavannes, Carrière, Lerolle, Besnard, Grasset, Chéret à côté des ingénus comme Pissarro, Sisley, Berthe Morisot, Renoir, et des néo-gothiques comme Signac, et des ténébreux comme Redon, et des violents comme Toulouse-Lautrec, Gauguin et Ibels. Un air de famille les apparentait entre eux et ne les étrangeait pas de leurs émules anglais, norvégiens, hollandais et belges, les Watts, les Image, les Hawkins, les Thaulow, les Storm de Gravesande, les C. Meunier, les Mellery, les Claus, les Van Rysselberghe, les Laermans, les Doudelet, les Donnay, les Ensor, les Gilsoul, les Khnopff, tant d'autres auxquels je pense et que je ne puis nommer².

Lemonnier, qui se rêvait un Zola belge, ne portait pas sans raisons l'internationalisme aux nues : il l'ancrait dans la Belgique accueillante à tous, mais non moins propice à la formation d'un art national de qualité. Le romancier naturaliste avait fondé la revue *La Jeune Belgique*, où triomphaient depuis 1881 l'art et la littérature nationale sous la devise battante : « soyons nous ! ». La francophobie de Camille Lemonnier, connue de tous dans les années 1860-1870 s'était atténuée depuis les années 1880 ; mais l'écrivain n'était pas moins attentif à soutenir les formes belges de l'art. Pour lui, Alfred Stevens avait donné les prémices de l'impressionnisme, et il soutenait fortement les jeunes qui d'après lui incarnaient la nouvelle école de l'art belge : « les C. Meunier, les Mellery, les Claus, les Van Rysselberghe, les Laermans, les Doudelet, les Donnay, les Ensor, les Gilsoul, les Khnopff »... Son article participait d'une prise de position à la fois dans le champ littéraire français, où il était bon de communier à l'internationale moderniste naturaliste, et dans le champ belge où Lemonnier avait toujours soutenu l'art national dans ses tendances modernes.

¹ Edgar Baes, « Modernisme étranger », *Stella* (Bruxelles), juin 1894, p. 22.

² Camille Lemonnier, « Les Arts de la Vie », *Gil Blas*, lundi 5 mars 1894.

Le Salon de la Libre Esthétique, en fait, n'avait pas besoin de justifications nationales pour être soutenu par les instances officielles les plus importantes. Les faveurs qui lui étaient faites, l'étaient manifestement à cause du rayonnement international qu'il offrait au Bruxelles des arts, de manière assez similaire au soutien qu'obtenait la SNBA à la même époque. Maus réussit ainsi à obtenir des tarifs privilégiés pour le transport des œuvres vers son Salon annuel. On lui permit d'en prolonger l'ouverture¹. Les inaugurations de son Salon étaient courues de la plus haute société belge, et le roi n'était pas absent du plus grand événement artistique de l'année. Fort de ces soutiens, il était évident qu'Octave Maus ne pouvait se permettre trop d'anti-nationalisme, comme le révèle l'anecdote d'un dessin que le peintre alors pointilliste George Lemmen (1865-1916), voulut montrer au premier Salon de la Libre Esthétique, en février 1894, et qu'il avait dédié à la mémoire de l'anarchiste Auguste Vaillant². «Un de nos confrères annonce que M. Vanderkindere se propose d'interpeller le Gouvernement au sujet d'un dessin exposé au Salon de la Libre Esthétique, sur le n° 259 et avec cette légende : “A la mémoire de Vaillant et des martyrs de l’Idée” », annonçait *L'Indépendance belge* le 21 février. Les *Annales parlementaires de Belgique* ne mentionnent pas d'interpellation à ce sujet, qui pouvait certes échauffer les esprits. Mais *L'Art moderne*, qui avait une bonne occasion de faire du bruit, n'en fit pas. Le silence inhabituel de la revue témoigne de la discrétion soucieuse d'Octave Maus, à une époque où il ne faisait pas bon trop soutenir l'anarchisme. On était en pleine période des attentats anarchistes en France, et pour la Belgique en pleine affaire Reclus³.

La prise de position par omission ne suffisait d'ailleurs pas. Les animateurs de la Libre Esthétique, qui étaient ceux de la revue *L'Art moderne*, étaient animés par le souci de montrer qu'ils n'étaient pas à la traîne de Paris, et qu'ils travaillaient à la position internationale de la Belgique des arts. Ils eurent le même réflexe que celui de Camille Lemonnier : reprendre les éloges français de l'internationalisme belge pour en faire le point fort de l'art belge à venir. Ainsi, lorsque le romancier et poète symboliste Jean Ajalbert (1863-1947), avocat des grandes causes anarchistes, se fut réjoui dans la revue littéraire parisienne *Gil Blas*, de la « curiosité sympathique des Belges aux arts étrangers » qui avait

¹ Par exemple : « Une bonne nouvelle : le ministre de l'intérieur et des beaux-arts vient de proroger la date de la fermeture de l'exposition de la Libre Esthétique. » (fin) – in « Exposition de la Libre Esthétique », II, dimanche 11 mars 1894, *La Justice*, par Maurice des Ombiaux.

² L'affaire est présentée par Roger Cardon dans son magistral ouvrage *Georges Lemmen (1865-1916)*, Anvers, Pandora, 1990, pp. 127-129.

³En 1892 Reclus se vit proposer par l'Université Libre de Bruxelles, une chaire de géographie comparée. Souhaitant terminer sa nomination, il reporta son entrée en fonction. En 1894 cependant l'université révoqua sa nomination, après la série d'attentats anarchistes à Paris, qui faisaient de l'anarchiste Reclus un hôte indésirable à Bruxelles. Plusieurs professeurs radicaux de l'université démissionnèrent pour protester ou furent simplement licenciés. Ils créèrent avec Reclus l'Université Nouvelle de Bruxelles.

transformé Bruxelles en « centre d'internationalisme intellectuel », Maus et Picard se hâtèrent de reprendre sa réponse à Lemonnier pour la publier dans leur revue¹. Ils transféraient ainsi dans le champ artistique belge une prise de position dans le débat franco-français sur l'importation littéraire, au profit de leurs propres préoccupations belgo-belges : tandis qu'Ajalbert prenait les Belges comme les exemples d'une utile ouverture vers l'étranger, réservant tout de même à Paris (ainsi qu'à d'autres cultures dont il ne citait comme représentants que Wagner et Ibsen) le privilège de la création artistique proprement dite, dans sa conclusion, les animateurs de l'*Art moderne* lurent surtout qu'il faisait l'éloge de Bruxelles-Lumière. L'insertion des meilleurs paragraphes de cet article dans *L'Art moderne* visait bien à remonter le rang de Bruxelles, et à montrer que la Libre Esthétique n'en faisait pas du tout une annexe de la capitale française :

Bruxelles n'est point uniquement un vaste salon des refusés, une cour des miracles des éclopés de l'art, des vaincus de la politique [...], une sorte de purgatoire terrestre pour les demi-dieux qui ne connurent pas les paradis de la grosse vente ou de la fracassante célébrité [...] un Monte-Carlo, où se joue la roulette des livres défendus et des pièces interdites, [c'est aussi] un Bayreuth, à mi-côte, une petite Mecque, aux petites chapelles, où vont en pèlerins, deux ou trois fois l'an, les fervents de l'art.

C'est largement dans cette perspective que le réseau de la Libre Esthétique se fit le promoteur en Belgique de l'art anglais préraphaélite, dont la dimension très symboliste permettait d'équilibrer l'influence artistique française². A l'enseigne de la *Toison d'Or*, la belle maison d'Edmond Picard, lieu d'exposition et de vente d'art nouveau, on vendait des livres de la *Kelmscott Press*. En 1893 Maus et consorts étaient très fiers d'avoir obtenu la participation au dernier Salon des XX de Ford Madox Brown (1821-1893), considéré à l'époque comme le père des Préraphaélites³. Le premier Salon de la Libre Esthétique fit une place importante au mouvement esthète anglais, dessins ou arts appliqués, et à ses prolongements : on trouve au catalogue de 1894 les noms de C.R. Ashbee, Aubrey Beardsley, Georges A.R.A Frampton, L. Welden Hawkins, Selwyn Image, Matthews Elkin et John Lane, William Morris, J. R. Murray, Lucien Pissarro, Heywood Sumner, George Frederic Watts et Christopher Whall. Même le comte Robert de Montesquiou-Fézensac n'avait pas été oublié – lui qui à Paris était le chef incontestable du mouvement esthète, et l'incarnation d'une version de l'art français empruntée aux cultures étrangères. Etudes, traductions, comptes-rendus, chroniques londoniennes se multiplièrent dans les revues

¹ *Gil Blas*, 6 mars 1894 ; et « Aimons les Belges », in *L'Art moderne*, 11 mars 1894, p. 76.

² Voir Laurence Brogniez, « L'exemple préraphaélite en Belgique : Barbares, Primitifs et... Modernes », dans Marc Quaghebeur et Nicole Savy (dir.), *France-Belgique (1848-1914) : Affinités-Ambiguïtés*, Actes du colloque des 7, 8 et 9 mai 1886, Bruxelles, Labor, 1997, pp. 188-210.

³ D'après Madeleine Maus, *Trente ans de Lutte pour l'Art*, op. cit., p. 147.

belges modernistes après 1890. A cette époque l'écrivain symboliste Maurice Maeterlinck (1862-1949) se faisait l'homme du préraphaélisme, critiquant la Renaissance, dans une attaque de biais contre la France, dépositaire des formules classiques. Le préraphaélisme venait à point comme allié en barbarie et primitivisme à l'art flamand, opposé à l'art français cultivé et romain, d'autant plus qu'il était également porteur de modernité.

Ce complexe national était latent dans la critique d'art de Verhaeren. Tout en étant manifestement un relais de l'impérialisme artistique français, le poète avait eu soin, dès 1885, de fonder sa réprobation des milieux gallophobes sur une haute idée de l'art belge : « la moins française de toutes les écoles européennes est, somme toute, l'école belge. » Son programme était simple :

[nous avons] pour programme, dans la presse belge, de mener rude campagne contre la gallomanie dont nous sommes atteints et d'anathématiser à grands gestes, Paris, ses pompes et ses œuvres. [...] Aussi est-on tout étonné que nos artistes subissent la France beaucoup moins que les autres peuples. [...] Et, chose piquante, c'est que les peintres qui font le plus de tapage autour de l'art flamand, autour des traditions flamandes et nationales, sont précisément les moins flamands et les moins nationaux¹.

Marc Quaghebeur et Paul Aron ont montré comment la référence flamande était omniprésente dans sa critique d'art, au risque de l'outrance simplificatrice². Verhaeren chercha peu à peu, en particulier, à faire de James Ensor une figure emblématique de l'art en Belgique – et en faire un peintre national. Avant-gardisme et internationalisme n'impliquaient pas du tout le rejet de la fierté artistique patriotique.

Anciens, Modernes : l'art national ?

Au bout de leur séparation progressive finalement, les deux champs de l'art, un traditionnel et l'autre qui nous intéresse plus directement, le champ de l'art moderne, n'avaient plus réellement d'enjeux communs, sauf peut-être la prétention à incarner l'art national. Les dominants de l'art moderne se voulaient à la fois cosmopolites, mondains, élitistes, et représentatifs de l'art du pays. Joseph Sattler (1867-1931), graveur assez connu dans les milieux sécessionnistes européens³, traduisit avec humour ces aller-retours des modernes entre référence supra-nationale et prétentions nationales. Il publia en 1895 un

¹ Émile Verhaeren, « Exposition [universelle] des Beaux-Arts à Anvers », *La Jeune Belgique*, 5 juin et 5 juillet 1885, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, t. 1, p. 202.

² Marc Quaghebeur, « Verhaeren, entre Manet et Ensor », in *Émile Verhaeren, un musée imaginaire*, Paris, RMN, 1997, pp. 113-138 ainsi que Paul Aron, « Émile Verhaeren, écrivain d'art », *ibid.* pp. 19-34.

³ Sattler fut présenté au public moderniste français par Henri Albert (« Joseph Sattler », *Mercure de France*, 13, 1895, 63, pp. 324-335), tandis qu'il était déjà connu des lecteurs du *Studio* : Charles Hiatt, « A new German designer : Joseph Sattler », *The Studio* 4, 1894, 21, pp. 92-97. Voir Ludwig Hollweck, Hans Schultze, *Joseph Kaspar Sattler – Ein Wegbereiter des Jugendstils*, W. Ludwig Verlag, Pfaffenhofen – où l'on ne trouve rien cependant, sur le recueil commenté ici.

recueil de gravures sous-titré en français, en anglais et allemand, dont le titre était un programme en soi : *Bilder vom internationalen Kunstkrieg (La Guerre des peintres, Artists on the war-path)*¹ [Figure 24].

Figure 24 : Joseph Sattler (1867-1931) : *La Guerre artistique internationale*, 1895

Joseph Sattler (1867-1931)

Bilder vom Internationalen Kunstkrieg – La Guerre des Peintres – Artists on the War Path
Paris, Paul Ollendorff, Berlin, J. A. Stargardt, [1895]



page de couverture

French Cancan (p. 2)

Anciens et Modernes, ou Rustiques et Mondains : deux types vestimentaires, deux modes de sociabilité



Departure of the Ancients / Aufmarsch der Alten /
Départ des Anciens (p. 5)



Council of war of the Modern Corps /
Generalstabskonferenz bei den Modernen /
Scéance [sic] de l'état-major général des
Modernes (p. 20)

¹ Joseph Sattler, *Bilder vom internationalen Kunstkrieg (La Guerre des peintres, Artists on the war-path)*, Paris, Paul Ollendorff, Berlin, J. A. Stargardt, [1895], 30 planches. Cet ouvrage était mentionné dans une coupure des archives du critique d'art Louis Vauxcelles (Bibliothèque Jacques Doucet, Paris) : Auguste Marguillier, « Joseph Sattler », in *Art et décoration*, -pp. 110-124, vers 1897. J'ai pu en retrouver un exemplaire à la Staatsbibliothek de Berlin.



The Battle / die Schlacht / La bataille (p. 24)



Victory / Siegesdespeschen / Dépêches de victoire
« Art national / Nationale Kunst / National Art... »

(p. 28)

L'ouvrage donne un raccourci frappant de toutes les caractéristiques du nouveau champ de l'art à l'époque. La lutte entre Anciens et Modernes y prend un caractère dérisoire : debout sur la frontière du royaume d'Esthétique, un héraut d'armes en costume Renaissance proclame la déclaration de guerre contre les Modernes, à un paysan occupé à mettre en sac des pommes de terre. Deux armées se mettent en marche : les Anciens avec leurs bérets de rapin traditionnels, les Modernes en hauts de forme. Le quartier général des troupes est pour les uns une brasserie enfumée, pour les autres un salon *modern style* peuplé de dames élégantes. Les Modernes, chez lesquels se côtoient un impressionnisme de plus en plus pointilliste, des tableaux à la Van Gogh et des volutes *Art nouveau*, sont caractérisés par leur mode de vie mondain, entre l'élégance à l'anglaise et les spectacles *french-cancan*. La distance sociale entre le public du Salon traditionnel et celui des « exhibitions » modernistes est résumée par celle de leurs vêtements et des lieux dans lesquels ils sont présentés. Les Anciens, qui portent de vieux feutres ou des bérets de rapin, traînent leurs pantalons trop longs dans des cafés enfumés. Les Modernes se retrouvent dans des salons de grand standing, portant smokings, plastrons et chapeaux claqué huit reflets. La « guerre artistique » paraît, de fait, comme celle de deux camps très semblables, et l'enjeu de la lutte, la capacité à incarner l'art national. La fin de l'ouvrage montre les dépêches de victoire des deux camps, chacun prétendant définir désormais « l'art national ».

A Paris, l'Exposition universelle de 1900 fut perçue comme l'aboutissement effectif de la conquête de l'art national par le camp des modernes. Le *Cri de Paris* proclamait ainsi le 6 mai 1900 : « Tenus à l'écart par les jurys des expositions décennales, les Maîtres Impressionnistes triomphent à la Centennale où deux salons leur ont été réservés par les organisateurs [...]. » Parmi ces derniers, Roger Marx, administrateur républicain des arts,

critique d'art ami des impressionnistes et qui en 1889 les avait intégrés à l'Exposition Universelle, avait engagé pour la Centennale de 1900 une énergie sans précédent dans la démonstration de cette beauté nationale de l'art moderne. Sa démonstration en images fut largement entérinée par les milieux artistiques républicains – en particulier la *Gazette des Beaux-Arts*, dont le rédacteur Gabriel Séailles commentait à l'occasion :

M. Roger Marx multiplie les rapports, les analogies, relie les œuvres et les hommes dans la communauté d'un même effort qui ne s'interrompt pas. Et, sans rien perdre de sa richesse, de sa variété, dans les mouvements incessants qui, selon les lois de la sensibilité, renouvellent les formes de l'émotion esthétique, l'art français apparaît comme la pure expression de l'esprit national qui, dans la continuité d'une même tradition, sans se répéter ni se contredire, manifeste les qualités d'ordre, de logique, de mesure, de passion et d'humaine sympathie qui le caractérisent dans ce qu'il a de propre et d'universel¹.

L'art national c'était désormais, pour une large partie du monde artistique, et maintenant pour une large partie du monde politique, l'art moderne.

¹ « Bibliographie », par Gabriel Séailles, *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, pp. 79-81 (p. 81) – coupure de presse insérée dans le fonds Roger Marx, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, Paris.

Deuxième partie

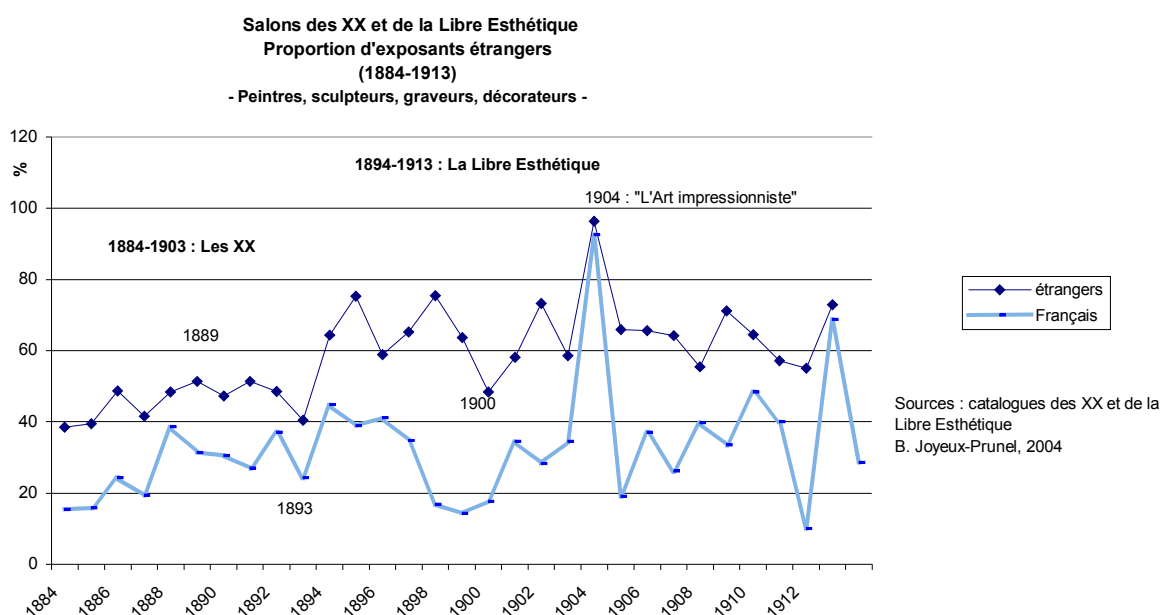
Paris et le modernisme au tournant du siècle : vers un champ international de l'art moderne ?

La domination internationale du Paris académique s'était donc étendue aux arts d'avant-garde, puis à l'art moderne plus généralement. L'évolution numérique annuelle des expositions d'art moderne en Europe depuis 1855 et sa traduction géographique avaient révélé une croissance assez faible jusqu'aux années 1880, largement centrée sur la capitale française [, p. 887 et , p. 889]. Certes, après 1885 Paris n'était plus le pôle unique de l'art moderne, même si c'est là surtout que se multiplièrent les expositions indépendantes, outre l'investissement nouveau des marchands parisiens dans le commerce d'art moderne. Le Salon annuel des XX à Bruxelles avait apporté sa pierre au mouvement d'extension de l'art moderne depuis 1884, sans oublier après 1886 les expositions du *New English Art Club* à Londres. Entre 1890 et 1899, période cruciale de fondation de Salons modernistes à l'étranger, la domination parisienne put sembler de moins en moins évidente. La SNBA parisienne (1890) devait faire face, en effet, depuis 1892 aux Sécessions de Munich et de Christiana (Salon d'Automne), depuis 1893 aux *Grafton Galleries* de Londres, depuis l'année suivante à la Libre Esthétique de Bruxelles. En 1895, la création de la très élitiste Biennale de Venise accrut la concurrence des Salons modernistes étrangers, de même qu'en 1897 la fondation de la Sécession de Vienne, en 1898 celle de Berlin, et en 1899 celle du Salon de la Toison d'Or à Saint-Pétersbourg.

L'art moderne produit à Paris restait cependant nettement le centre de ces expositions annuelles. Ainsi pour les Salons des XX et de la Libre Esthétique de Bruxelles : sur la totalité des expositions tenues entre 1884 et 1914, exactement le tiers des exposants invités est français ; 39 % sont belges, puis viennent les participants de l'Allemagne (8 %). La présence de l'art belge n'était donc pas minoritaire. Mais l'art français dépassait toutes les autres nationalités. Les Belges présentés aux XX ou à la Libre Esthétique étaient d'ailleurs souvent des admirateurs des avant-gardes parisiennes, voire des camarades de ces dernières, quand ils ne s'étaient pas installés eux-mêmes en France : ainsi d'Eugène Boch ou de Théo

Van Rysselberghe. Si l'on évaluait ainsi la présence française aux Salons bruxellois en comptant les artistes produisant à Paris, la part de cette présence serait nettement supérieure à 30 %. Cette présence française s'accroît nettement après 1900, pour culminer en 1904 lors de l'exposition d'art impressionniste organisée par Octave Maus, où la quasi-exclusivité des toiles accrochées était signée par des artistes français (25 sur 27) [Tableau 6, p. 229]. Du côté de l'Allemagne, la forte présence de l'art français n'était pas une nouveauté dans les années 1890. En 1869, pour l'exposition internationale de Munich où étaient présentées les œuvres de plus de 1600 artistes, 29 % des exposants étaient domiciliés à Paris, contre 21 % à Munich. Les villes les plus représentées ensuite étaient Vienne et Berlin (7 %) et Düsseldorf (5 %)¹. Les affinités parisiennes des fondateurs des Sécessions germaniques, en particulier de celle de Berlin, ne firent que confirmer l'idée, en Europe, que l'art français dominait largement l'art moderne international.

Tableau 6 : Les XX et la Libre Esthétique de Bruxelles : un Salon cosmopolite



La domination internationale du Paris des arts, et de l'art moderne parisien, put sembler à son apogée lors de la grande Exposition universelle de 1900. La seule courbe annuelle des expositions d'art moderne en Europe, nettement diminuée pour cette année précise, semble confirmer que l'Exposition universelle de Paris étouffa presque la tenue d'autres expositions, tant dans la capitale française que dans les centres artistiques alentours [Tableau 16, p. 889].

¹ Au total, 45 % des artistes de cette exposition étaient domiciliés en Allemagne et 30 % en France. Ces statistiques sont obtenues à partir du catalogue de l'exposition : *Catalogue de la Première Exposition internationale des Beaux-Arts*, Palais de l'Industrie, Munich, du 20 juillet au 31 octobre 1869. Munich, 1869.

Le comité directeur de la Société nationale des Beaux-Arts avait décidé de ne pas tenir son Salon annuel, estimant que la Centennale de 1900, dans le cadre de l'Exposition universelle, suffisait à montrer l'art français moderne contemporain. Le rayonnement mondial de cette Centennale put entretenir la croyance que l'art moderne défini en France dominait l'Europe.

Pourquoi cette domination mondiale ? Était-elle illusoire ou réelle ? Paris n'était pas seulement un marché de l'art exceptionnel, grâce à ses Salons annuels, ses galeries nombreuses, sa bourse (l'hôtel Drouot) ou ses structures, publiques et privées, de formation artistique. La capitale française jouissait également d'une aura symbolique imposante. Vincent Van Gogh l'exprima de manière radicale dans une lettre à un certain Levens, écrite de Paris, à l'été 1887 : « Il n'y a que Paris ; et aussi difficile que la vie puisse être ici, même si elle devenait encore pire et plus dure, l'air français nettoie le cerveau et fait du bien, un monde de bien¹... » Paris était aussi le centre de production d'un discours sur l'art déterminant dans la fabrication des carrières internationales. Déjà, la domination des revues d'art parisiennes sur le marché international de l'art s'était imposée depuis les années 1860². La fondation en série, dans les années 1880, de « petites revues » littéraires symbolistes dont les animateurs ne séparaient pas la littérature des autres arts, notamment des arts plastiques, renforça la domination symbolique de Paris dans les milieux artistiques avant-gardistes³.

L'influence relative de ces revues dans le monde intellectuel et artistique de l'époque fut entretenue par la domination européenne de la langue française et par le doublon que constituaient, en Belgique, les petites revues avant-gardistes francophones très liées aux milieux parisiens⁴. Le Paris des arts modernes disposait désormais de structures médiatiques essentielles dans la propagation internationale des bruits et des réputations artistiques, dont les artistes étrangers en rupture, chez eux, avec le système académique, voulurent immédiatement profiter aussi. Les réseaux internationaux informels du réalisme des années

¹ Van Gogh à M. L. Levens, Paris, août-octobre 1887, lettre n° 459a dans sa correspondance générale, citée par John Rewald, *Le Post-Impressionnisme, de Van Gogh à Gauguin, op. cit.*, t. 1, p. 38.

² Vincent Van Gogh, encore, écrivait à son frère Théo, de Londres, en janvier 1874 : « Tu as bien fait de lire l'ouvrage de Bürger [sur la Bohème] ; dévore autant que possible des livres sur l'art, surtout la *Gazette des Beaux-Arts*, etc. Veille surtout à te tenir au courant de l'évolution de la peinture. » (*Lettres à Théo*, Paris, Gallimard, 1988, n° 15 N).

³ Voir les premiers chapitres de l'ouvrage d'Yves Chevrefils-Desbiolles, *Les revues d'art à Paris : 1905-1940*, préface de Françoise Levallant, Paris, Entr'revues, 1993 et, sous la direction d'Henri-Jean Martin et de Roger Chartier, *l'Histoire de l'édition française* : t. III : *Le temps des éditeurs : Du Romantisme à la Belle Époque*, en particulier Christophe Charle, « Le champ de la production littéraire », pp. 126-157 ; Henri-Jean et Odile Martin, « Le Monde des éditeurs », p. 158-215 ; et dans le t.IV : *Le livre concurrencé : 1900-1950*, la contribution de Benoît Lecoq, « Les revues », pp. 332-339.

⁴ Cf. Paul Aron, *Les Écrivains belges et le Socialisme (1880-1913) : l'expérience de l'art social : d'Edmond Picard à Émile Verhaeren*, Bruxelles, Editions Labor, coll. Archives du Futur, 1997, deuxième partie, chapitre I : « Sur l'hypostase d'un champ littéraire en Belgique », notamment le paragraphe sur « les revues littéraires (1830-1900) » : malgré les proclamations d'indépendance et les aspirations des avant-gardes littéraires des années 1880 à l'autonomie, le monde culturel belge se constituait encore à l'époque en sous-champ du champ culturel français.

1860 et 1870 se structurèrent ainsi, après 1885, autour de ces revues, d'autant plus facilement que l'idéologie symboliste, qui rejetait le naturalisme objectiviste imprégné d'idéologie française républicaine, se voulait internationaliste. Le décalage effectif entre l'esthétique prônée par les avant-gardes littéraires antinaturalistes des années 1885-1895, et celle de la peinture moderne qu'elles soutenaient à l'époque, impressionniste puis néo-impressionniste, n'empêcha pas la greffe du champ artistique sur le champ littéraire de très bien prendre.

Sur ce fond d'internationalisation du marché de l'art moderne, d'internationalisation également des flux matériels, humains et des discours qui portaient ce marché, le champ cosmopolite de l'art moderne, dominé par Paris, restait cependant l'emboîtement complexe de plusieurs sous-champs nationaux. Leurs acteurs poursuivaient à la fois deux enjeux : faire carrière internationale dans les milieux modernistes, tout en s'imposant dans le champ national. Ces deux objectifs n'étaient aucunement contradictoires, malgré les fortes tensions contre l'art étranger en France, contre l'art moderne et ses influences parisiennes à l'étranger, dès les années 1890. S'ils l'avaient été, peu d'acteurs les auraient poursuivis conjointement. La concurrence pour la domination dans ces deux champs n'en fut que plus forte, la notoriété internationale servant en général à consolider un pouvoir national ou plus local. C'est ainsi que s'imposèrent plus que jamais, au tournant du siècle, des relations de pouvoir entre dominants et dominés, *juste milieu* et avant-gardes, tant à Paris que dans les capitales artistiques étrangères.

En France, à la fin du siècle, ces relations de pouvoir furent plus marquées encore que celles qui avaient régi le système académique jusqu'aux années 1880. D'une part, les dominants du nouveau champ de l'art moderne se recrutaient dans une couche sociale bien précise, celle d'héritiers dont le capital social, culturel et financier dépassait de loin celui de l'avant-garde. Alors qu'il était encore possible, dans le système académique, d'arriver par ses études et à force de travail, le champ international de l'art moderne couronna dès la fin du dix-neuvième siècle des profils sociaux et mondains, moins des oeuvres que des carrières. Ceci fut à la source d'un deuxième facteur de paralysie du champ de l'art moderne : l'impressionnisme, dans sa version assagie, avait pris la place du style académique, mais de manière subtile et d'autant plus oppressante, qu'on ne pouvait lui refuser le qualificatif de « moderne ». Les avant-gardes elles-mêmes subirent encore longtemps cette domination. Enfin l'art moderne international était en train de gagner les milieux bourgeois patriotiques : on ne pouvait donc même plus embrasser la cause du

nationalisme pour s'opposer au cosmopolitisme artistique et affirmer son originalité dans les milieux modernistes. La déchirure nationale de l'affaire Dreyfus n'améliora pas cette situation. Elle recentra les intellectuels et les peintres liés à eux sur des enjeux politiques internes, cassant les avant-gardes en fonction de critères extra esthétiques et repolitisant le discours sur l'art pur, jusque là paradigmatique des avant-gardes¹.

Que restait-il aux avant-gardes parisiennes ? A quitter le champ de l'art moderne français. La lutte ne leur y promettait de toute manière aucun avenir (chapitre IV). Les milieux sécessionnistes étrangers constituèrent un espoir pour les nouvelles avant-gardes parisiennes divisionnistes et symbolistes, apparues autour de 1885-1890. Le détour des postimpressionnistes² par l'étranger réussit grâce à l'utilisation intelligente des cloisonnements entre les champs culturels de pays différents (en particulier France, Belgique et Allemagne), et des hiérarchies entre les capitales artistiques européennes. Leur succès relatif à l'étranger fut inséparable d'adaptations et de transferts artistiques parfois complexes, qui leur permirent de tenir dans les différents champs artistiques nationaux des positions *a priori* incompatibles.

Au tournant du siècle, alors que les carrières les plus internationales concernaient en général des émules de l'impressionnisme ou du symbolisme qu'on a désignés par l'expression de « juste milieu », se mit alors en place une véritable stratégie artistique, fondée en général sur une stratégie sociale et sur la construction de réseaux serrés de relations. Les œuvres n'avaient finalement pas autant d'importance que les noms, les lieux où l'on exposait, et surtout les réseaux, littéraires ou artistiques, auxquels on était lié (chapitre V). Pour les milieux avant-gardistes, la stratégie artistique qui accompagna celle du « détour par l'étranger » dut, elle aussi, se concentrer sur des réseaux, mais avant tout se concentrer sur les œuvres : les noms étaient trop peu connus, les origines de ces noms trop peu reluisantes, et les relations de ces artistes encore peu utiles pour parvenir rapidement à la notoriété internationale. L'internationalisation de l'art des avant-gardes au tournant du siècle fut ainsi à la fois le résultat des rejets du champ artistique parisien, la meilleure porte de sortie de voies de carrières en principe bouchées, et le produit d'un vaste *transfert* artistique et culturel.

La consécration ultérieure de la génération postimpressionniste fut ainsi beaucoup plus lente que pour les générations précédentes, à cause de la multiplicité des champs de lutte

¹ Sur les conséquences sur le milieu impressionniste par exemple, voir Philip G. Nord, *Impressionism and Politics. Art and Democracy in the Nineteenth Century*, London, New York, Routledge, 2000.

² Entendons, par postimpressionnisme : le néo-impressionnisme, appelé aussi divisionnisme ou pointillisme, et avec lui le symbolisme des nabis, ainsi que la peinture de personnalités plus indépendantes encore (les indépendants des indépendants) comme Odilon Redon, Paul Cézanne, Paul Gauguin ou Vincent Van Gogh.

dans lesquels ses artistes avaient dû s'investir, entre Paris et l'Allemagne, la Belgique, l'Autriche ou même la Russie. Le temps, également, qu'il fallut aux postimpressionnistes pour trouver les moyens de leur détour par l'étranger, gérer eux-mêmes leurs expositions à l'étranger, avant de réussir à s'attacher d'efficaces médiateurs, enfin pour tirer au mieux parti, dans le champ parisien, des implications symboliques de leur présence à l'étranger, ne contribua pas à accélérer leurs carrières. Il fallut quelques vingt années pour que les figures les plus décidées des artistes de cette génération parvinssent à s'imposer dans le champ de l'art parisien. Au terme de ces vingt ans, les avant-gardes apparues à la fin des années 1880 tentèrent à leur tour de s'emparer de la position moderniste dans le champ artistique parisien, s'y accrochant d'autant plus que leur lutte avait été difficile. Le monopole du modernisme se partageait donc vers 1905 entre les générations impressionniste et postimpressionniste. Il n'y avait plus d'espace pour de nouvelles avant-gardes.

Cette absence de renouvellement majeur dans la peinture, entre 1890 et 1905, pose question. En 1890 étaient apparus les nabis, de 1905 on date la naissance du fauvisme à Paris et de l'expressionnisme en Allemagne. Pourquoi un vide entre les deux ? Pourquoi n'y eut-il pas de nouvelles avant-gardes avant 1905 ? Jusqu'en 1890, le renouvellement des générations avant-gardistes à Paris avait été quasi-décennal, s'accéléralant même à la fin des années 1880 : Pavillon du Réalisme de Courbet en 1855, scandale du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet en 1863, exposition des impressionnistes en 1874, apparition des pointillistes en 1886, exposition des peintres synthétistes autour de Gauguin en 1889, apparition des nabis en 1890. Plus rien ensuite jusqu'en 1905. A la même époque, après la petite baisse en 1900, l'évolution du nombre annuel d'expositions d'art moderne reprit pourtant son cours assez régulier jusqu'en 1905. Les concurrences et des luttes internes au champ de l'art se développèrent de manière aiguë, conséquence logique de l'intensification de l'activité artistique. Cette intensification montre ainsi que les années 1890-1905 ne furent pas seulement un interlude entre deux renouvellements des avant-gardes. Le report de l'innovation artistique, en tout cas de sa manifestation publique, contrastait avec l'intensification des concurrences qui aurait dû être un facteur d'émulation pour les jeunes arrivants dans le champ de l'art moderne. L'interlude silencieux des années 1890-1905 contredisait la logique économique selon laquelle la concurrence favorise l'innovation.

Bien au contraire, en effet : la concurrence semblait favoriser l'imitation. De son détour par l'étranger, le postimpressionnisme garda l'image d'un art complétant les innovations impressionnistes, art digne de lui succéder dans une généalogie de l'art moderne « classique ». C'est pourquoi il n'échappa pas à la tentation du retour au national, vers 1905.

A cette date, le champ de l'art moderne était donc sous la pression des revendications de la génération postimpressionniste, empiétant de plus en plus sur les chasses gardées de l'impressionnisme. Le système sécessionniste international, dominé jusqu'ici par l'impressionnisme *juste milieu*, se démantelait : l'élitisme internationaliste, le cosmopolitisme mondain, l'éclectisme impressionniste ne permettaient plus le renouvellement des générations artistiques, tant en France qu'à l'étranger (chapitre VI). Le long interlude silencieux de 1890-1905, pendant lequel aucune avant-garde ne réussit à percer – et qu'il faudrait élargir à la plus longue absence encore, de 1874 à 1905, de révolution esthétique -, fut donc le résultat de la structuration du champ international de l'art moderne. L'apparition du « fauvisme » ne fut que l'élément le plus visible de l'exaspération des jeunes générations auxquelles aucune place n'était faite. Dans un contexte très comparable à celui des années 1860, les nouvelles avant-gardes parisiennes se ruèrent à nouveau contre l'esthétique nationale dominante (en 1905, celle de l'impressionnisme français). Elles furent cette fois accompagnées par leurs homologues à l'étranger, qui refusaient les règles du champ international de l'art moderne, et avec elles la domination esthétique de l'art moderne français, manifestant paradoxalement ce refus par une alliance avec le pôle avant-gardiste parisien.

Chapitre IV.

Le détour par l'étranger

des avant-gardes parisiennes postimpressionnistes

Raffaëlli [...] m'a narré son voyage en Amérique, enthousiasmé !! Peuple immense, grandiose, plein d'avenir. A propos du succès de l'ami Monet il m'a dit qu'il n'y avait que lui de reconnu en Amérique, l'enthousiasme est tel qu'une dame a dit tout haut, en sa présence, que Monet est tellement grand que tous les peintres devraient faire du Monet (sic) ! Je croyais à une boutade, il m'a assuré que c'était l'exacte vérité¹.

Fallait-il nécessairement faire du Monet pour percer sur le marché de l'art moderne ? A la fin des années 1890 le discours dominant dans le champ de l'art moderne parisien poussait à une seule esthétique, une seule référence, une seule histoire de l'art : celle dont l'aboutissement était l'impressionnisme. Le peintre pointilliste Paul Signac en subit encore la pression lorsqu'il présenta en 1899 son travail aux marchands parisiens. On peut lire dans son journal, à la date du 15 janvier : « A quelques jours d'intervalle, Durand-Ruel et Vollard sont venus à l'atelier et ont dit la même chose devant une toile de mes débuts, à l'époque où j'étais certainement influencé par Monet : "Ah ! si vous aviez continué à peindre comme cela !" Voilà ce qu'il leur faut, de la resucée ! Tout ce qui est neuf les effare². »

Le sentiment que la consécration des impressionnistes et, surtout, que la domination du *juste milieu* verrouillaient l'accès au champ artistique parisien, fut éprouvé très tôt parmi les peintres entrés sur le marché de l'art après 1880. Il fut largement à l'origine de l'apparition de nouvelles avant-gardes. Pour percer, les artistes parisiens devaient s'accommoder avec l'impressionnisme d'une manière ou d'une autre. Mais dans le cas des nouvelles avant-gardes, apparues après 1886, toute compromission était impensable dans le champ parisien. Leur posture avant-gardiste avait fait de la lutte contre la génération impressionniste une question de principe, qui se répercutait dans une opposition plus fiévreuse encore vis-à-vis des impressionnistes du *juste milieu*. Un détour par l'étranger, en revanche, leur permit de

¹ *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, Lettre n° 1264, à Lucien, 3 juillet 1896, t. IV, p. 223.

² « Extraits du journal inédit de Paul Signac – III – 1898-1899 », éd. John Rewald, in *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1953, pp. 27-57 ; 15 janvier 1899, p. 41.

jouer le jeu du champ de l'art moderne de manière beaucoup plus stratégique. Le groupe des pointillistes autour de Paul Signac, ainsi que quelques individualités symbolistes, en particulier Paul Gauguin ou Odilon Redon, parvinrent à se faire accepter dans les cercles modernistes belges puis allemands. A l'étranger, ils exposèrent *ensemble* (et même avec leurs concurrents du *juste milieu* mondain), et comme successeurs apaisés de la lignée impressionniste. A Paris au contraire, ils continuaient à combattre âprement leurs prédécesseurs directs, et luttaient même les uns contre les autres – « symbolards » contre « Ripipoint » - pour reprendre une expression qui courait dans les milieux symbolistes¹.

Ce chapitre étudie comment les avant-gardes parisiennes de la fin de siècle durent donc mettre au point une stratégie différenciée selon les champs artistiques, entre Paris et l'étranger (et en particulier l'Allemagne), et quelles furent les conséquences, sur leurs carrières, de ces nouvelles pratiques. La lutte de l'avant-garde s'était faite ubiquiste : sans concessions à Paris, plus subtile à l'étranger. Ce départ fut largement causé parce que l'impressionnisme était parvenu à monopoliser la position moderniste après 1885, justement à l'époque où apparurent ces nouvelles avant-gardes appelées aujourd'hui « post-impressionnistes ». Il est possible d'expliquer les échecs et les gloires par l'analyse des modalités de ce détour par l'étranger. Il fallait partir, mais pas trop loin ; juste suffisamment pour laisser se constituer sa réputation. Gauguin partit, très loin, trop loin : il mourut dans la misère. Redon parvint à concilier présence dans le champ artistique étranger et le champ littéraire francophone, grâce à l'ubiquité d'une stratégie toujours bien pesée, et épaulée par un bon réseau d'amateurs, critiques d'art et amis. La génération pointilliste et nabie, plus jeune, réalisa une percée moins fine mais plus efficace encore vers les marchés étrangers, qui dut largement son succès à une intelligente capacité d'adaptation, qui rencontrait les stratégies des médiateurs de leur esthétique en Belgique et en Allemagne en particulier.

A) La domination de l'impressionnisme et la marginalisation des avant-gardes de la génération 1885

L'apparition des avant-gardes de la fin des années 1880 ne fut pas aussi facile que pour les générations qui les avaient précédées : leur ennemi était moins facile à circonscrire que pour les anti-académiques des années 1860-1870. Autour de 1885, l'acceptation de l'impressionnisme au Salon et sa prise en charge par quelques galeries parisiennes laissaient

¹ Pour plaisanter le pointillisme, Émile Bernard avait écrit les poèmes « Au petit point », « La Naissance du Ripipoint », « La Mélopée des petits points avec la manière de s'en servir », qui eurent beaucoup de succès à Pont-Aven. Gauguin de son côté intitula une de ses natures mortes *Le Ripipoint*. D'après les notes de Maurice Malingue aux *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 1946, p. 149.

peu d'espace à de potentiels novateurs. La situation était d'autant plus difficile que les marchands d'art moderne affrontaient alors les conséquences de la crise économique de 1882. La fondation du Salon des Indépendants, en 1884, « sans jury ni récompenses », où pouvait exposer qui voulait, s'inscrivit dans ce contexte. Elle témoignait du besoin, pour ceux que ni le Salon ni les milieux de l'avant-garde impressionniste n'accueillaient réellement, de disposer d'un forum où montrer leurs toiles, indépendamment d'un jury et de ses critères de sélection, mais aussi en dehors des galeries dont l'accès leur était fermé.

Le Salon des Indépendants était cependant fort loin de l'image élitiste que déjà le groupe impressionniste avait pu acquérir, surtout depuis ses premiers succès dans les milieux républicains. Et l'impressionnisme monopolisait, dans la presse, la fonction d'opposition au pôle académique. Les artistes du camp moderne continuèrent donc à tenter de prendre place parmi les impressionnistes en cours de reconnaissance. La domination de plus en plus forte du *juste milieu* impressionniste, sensible dès l'Exposition universelle de 1889 et plus encore avec la fondation de la Société nationale des Beaux-Arts en 1890, ainsi que le rejet de principe par ces artistes de tout art venu sur leur gauche, poussèrent les avant-gardes à rompre beaucoup plus nettement avec l'esthétique et le discours impressionnistes après 1890.

La domination impressionniste sur les avant-gardes

L'histoire de la fondation du Salon des Indépendants, réécrite par Paul Signac devenu son président en 1909, et ses partisans, a fait des Indépendants un forum de liberté fondé par les « jeunes » avant-gardes de l'époque¹. Comme le montre une mise au point de Sophie Monneret², le Salon des Indépendants était en fait, au départ, une réédition du Salon des Refusés de 1863, organisée par des artistes encore attirés par le Salon traditionnel. C'est un peu plus tard que les nouvelles avant-gardes y prirent réellement le pouvoir, après avoir échoué à s'imposer dans le groupe des impressionnistes. Entre 1884 et 1889 environ, en fait jusqu'à la consécration officielle des impressionnistes par l'Exposition universelle de Paris, les nouveaux « jeunes » (jeunes par leur âge artistique ou leur choix d'opposition aux anciens jeunes) tentaient encore en effet de s'intégrer au milieu impressionniste. Parmi eux les plus âgés, en particulier Paul Gauguin et Odilon Redon, virent d'ailleurs très vite que le Salon des Indépendants n'était pas un champ de lutte intéressant : leurs concurrents réels, les impressionnistes, n'y exposaient pas.

¹ Un discours très partiel illustré par G. Coquiote, *Les Indépendants : 1884-1920*, Paris, Ollendorf, 1921 et repris par R. Huyghes et al., *Un siècle d'art moderne : L'histoire du Salon des Indépendants*, Paris, Denoel, 1984.

² Dans son ouvrage magistral sur *l'Impressionnisme et son époque*, t. II, à l'entrée « Indépendants ».

A l'époque même du Salon des Indépendants, les avant-gardes continuèrent donc à flirter avec l'impressionnisme. Ainsi d'Alfred Dubois-Pillet (1846-1890) et Odilon Redon qui étaient en même temps des fondateurs des Indépendants. Dubois-Pillet, peintre du dimanche, était arrivé à Paris en 1880 – nommé capitaine de la garde républicaine ; c'est à cette date qu'il se mit à une peinture anticonformiste – à une époque où l'anticonformisme passait par l'impressionnisme. Redon quant à lui s'était consacré très tôt à l'art, empruntant dès l'âge de 15 ans à la peinture de Barbizon. Il assista aux débuts de l'école de 1874 et parvient, malgré son décalage esthétique avec les impressionnistes, à exposer par le réseau qui les soutenait. En 1881 il exposa à la rédaction du journal *La Vie moderne*, et fit en février 1882, une petite exposition dans la salle des dépêches du journal *Le Gaulois*. Le romancier et journaliste naturaliste Joris-Karl Huysmans, défenseur des impressionnistes, le remarqua et prit en charge sa réputation, organisant des visites à cette exposition où il emmenait amis et relations. Les têtes coupées et les dessins oniriques de Redon ne correspondaient guère au naturalisme et au plein-airisme des impressionnistes. La nouvelle génération d'hommes de lettres en rupture avec l'esthétique naturaliste en littérature, frappée par ce contraste, y vit une possibilité de fonder une alliance symbolique avec Redon – ce fut le symbolisme. Manet et Cézanne avaient été associés à Zola ; Redon serait associé à la lutte symboliste et décadente.

La prise de distance des nouvelles avant-gardes artistiques par rapport aux impressionnistes fut ainsi favorisée par des luttes internes au champ littéraire. En 1884, Huysmans publiait *A Rebours*, où il reniait brusquement son itinéraire naturaliste. Le héros du roman, Des Esseintes, tapisse son vestibule avec des œuvres de Redon. La peinture de Redon devint ainsi sous la plume de Huysmans, l'étendard du refus de l'esthétique naturaliste et positiviste dont l'impressionnisme était perçu comme une manifestation picturale. La relative séparation entre champ artistique et champ littéraire permit cependant à Redon d'exposer encore avec les impressionnistes jusqu'en 1886. Sa rupture avec l'impressionnisme fut consommée plus tard.

Paul Gauguin resta encore longtemps lui aussi dans l'orbite de l'impressionnisme, du moins de son réseau. Né en 1848, donc un peu plus jeune que Monet, il agaçait les impressionnistes par son autoritarisme et parce qu'il faisait une peinture très différente de la leur. Il avait exposé avec eux depuis 1879, et réussit à participer encore à la huitième exposition impressionniste, en 1886, malgré les divisions à son sujet. Depuis quelques temps, il hésitait entre l'affiliation au groupe impressionniste et une stratégie plus personnelle. Le Salon des Indépendants lui parut immédiatement une erreur de parcours, et

il n'y participa jamais. Ce choix était de nécessité autant que de stratégie : « Vous êtes une centaine, vous serez demain 200¹ », écrivit-il en 1885 à son ami Émile Schuffenecker. Gauguin, surtout, qui n'avait pas un sou, n'eût pas voulu payer sa propre exposition si elle ne lui permettait pas de se faire réellement remarquer. Entre la Bretagne où il faisait moins cher vivre et de multiples séjours à Paris chez les uns et les autres, il poursuivit donc ses tentatives d'amadouer le milieu impressionniste, obtenant le soutien de Guillemin et Degas. L'artiste espérait accompagner les impressionnistes dans les galeries Petit, et Boussod & Valadon². Jouant sur ses relations familiales avec la Norvège et le Danemark, il tenta d'autre part de faire inviter les impressionnistes en Suède et Norvège, et montrer qu'il pouvait leur être utile³.

Gauguin n'avait toujours pas compris (ou ne voulait pas comprendre) que les impressionnistes ne voulaient pas de sa peinture – et surtout pas de cet énergumène insupportable, d'autant plus sûr de lui qu'il subissait des échecs. L'approfondissement du décalage entre Gauguin et les impressionnistes fut donc d'abord l'effet d'un refus de ces derniers, et de l'utilisation de son art par la jeune avant-garde des écrivains symbolistes. Asocial, toujours en voyages, l'artiste ne fut jamais réellement au fait des enjeux du champ artistique parisien. L'orchestration faite autour de sa peinture par la jeune avant-garde symboliste ne lui était apparemment pas apparue dans toutes ses implications. « Que me parlez-vous de mon mysticisme terrible », écrivait-il en 1888 à Schuffenecker. « Soyez impressionniste jusqu'au bout et ne vous effrayez de rien⁴ ! » En 1889 encore Gauguin décidait d'associer le nom de son groupe « synthétiste » avec celui des impressionnistes, qui signifiait bien à cette époque, comme de manière générique, « indépendant » ou « d'avant-garde ». L'exposition qu'il organisa avec Émile Bernard (1868-1941) au Café Volpini était intitulée « exposition du groupe impressionniste et synthétiste ». La référence à l'impressionnisme était à la fois une stratégie, et la manifestation d'une domination symbolique subie.

Quant aux plus jeunes, Seurat et Signac en particulier, ils s'affilièrent d'abord eux aussi à l'impressionnisme. Vers 1883 Seurat peignait des paysages proches de ceux de Raffaëlli, tout en se passionnant pour les grandes décorations de Puvis de Chavannes. Signac avait fait ses débuts lui aussi sous le signe de l'impressionnisme. C'est après avoir vu l'exposition de Monet en 1880 à la revue *La Vie moderne* qu'il commença à peindre en plein-air. Il avait

¹ 14 janvier 1885. *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 1946, p. 47.

² Lettre à Mette Gauguin, 6 décembre 1887, *ibid.*, p. 121.

³ A Mette, Paris, février 1888 (s.d.), *ibid.*, p. 123.

⁴ Quimperlé, 16 octobre 1888, *ibid.*, p. 146.

d'ailleurs tenté de contacter Monet qui, retiré à Vétheuil, n'était pas prêt à encourager un jeune. Signac et Seurat, qui s'étaient rencontrés lors de la fondation du Salon des Indépendants en 1884, participèrent à l'organisation, par une fraction des fondateurs, de la Société des Indépendants dont la première exposition eut lieu fin 1884. A cette époque Signac, enthousiasmé par les découvertes de Seurat sur la division des tons, le présenta à Pissarro. Les deux jeunes concevaient la technique divisionniste comme un aboutissement des recherches impressionnistes. C'est dans cette perspective que Pissarro insista pour les faire accepter à la VIII^e et dernière exposition impressionniste de 1886.

Cette exposition accéléra le processus de dissolution du groupe impressionniste, que l'intégration de Monet et Renoir dans les cercles de la galerie Petit avait déjà amorcé. Intitulée seulement « VIII^e exposition de peinture », sans le qualificatif impressionniste, elle mit en évidence que l'impressionnisme comme groupe, et très probablement comme esthétique, ne fonctionnait plus, et que ses figures en cours de consécration n'entendaient plus élargir le groupe. La présence de Gauguin avait posé des problèmes ; l'admission de Signac et Seurat, que Pissarro avait fait difficilement accepter, soulevait encore des remous. Monet, Renoir, Sisley et Caillebotte s'étaient désolidarisés de leurs camarades et ne participaient pas à l'exposition. L'impressionnisme se figeait.

Camille Pissarro fut le premier à en subir les frais. En 1885 il avait rencontré Signac, l'ami de Seurat qui venait de mettre au point sa théorie divisionniste. Pissarro voulut bien croire que des bases scientifiques révolutionneraient l'art. A la suite de Seurat et Signac, il se plongea dans la lecture de Chevreul, de Rood, de Helmholtz. Il pris la décision d'adopter les théories des jeunes dissidents de l'impressionnisme, leur apportant le poids de sa réputation. Début 1886, il avait exécuté une toile pointilliste qu'il montra à la VIII^e et dernière exposition du groupe impressionniste. Mais ses anciens camarades désapprouvaient ces nouvelles théories. Pissarro fut poussé sans cesse par ses contemporains à revenir à la manière impressionniste. Surtout il dut subir les conséquences économiques de cette domination symbolique. Le marchand Paul Durand-Ruel, qui venait d'organiser une grande exposition impressionniste à New York, où figuraient des toiles de l'ancienne manière de Pissarro, n'appréciait pas ce changement. Chez Georges Petit, où Pissarro fut invité en 1887, ses toiles pointillistes furent éparpillées pour mieux se fondre dans le paysage. Pissarro avait beau être flatté de se voir devenu tuteur de la nouvelle jeunesse, « le banc et l'arrière-banc de la jeunesse [qui] ne voient que mes toiles et se réjouissent de pouvoir combattre sous [mes] ordres », il n'y trouvait pourtant pas de quoi vivre. En 1887, il envisageait déjà de revenir vers Durand-Ruel, et commençait à douter de la méthode de Seurat : « C'est trop

long, peut-être serai-je obligé de revenir à mon ancienne manière ¹? » En 1888, il abandonna le divisionnisme.

Lâchés par la seule figure de l'impressionnisme qui reconnaissait en eux des successeurs de l'école de 1874, les jeunes divisionnistes virent donc vers 1887 qu'ils devaient faire eux-mêmes leur place dans le débat moderniste. Ils s'y efforcèrent, en s'inspirant d'abord du modèle élitiste suivi à l'époque par les impressionnistes. Ainsi en 1887 Signac et Seurat tentèrent de créer leur Salon élitiste, à l'image de la galerie Petit dont l'accès leur était verrouillé². Il devint vite apparent, cependant, que le système impressionniste ne voulait pas d'eux, et en particulier les artistes du *juste milieu* qui étaient en train de se l'approprier. Dans la lutte pour la succession des impressionnistes, les jeunes mondains épaulés par la galerie Petit et groupés en particulier autour de Jacques-Émile Blanche et son réseau cosmopolite, étaient mieux dotés culturellement, économiquement et socialement que les pointillistes ou les symbolistes. Les nouvelles avant-gardes furent donc de plus en plus marginalisées.

Impressionnisme et nouvelles avant-gardes : une concurrence accrue après 1886

« J'ai tous les impressionnistes anciens contre moi », écrivait Gauguin à Émile Bernard en juillet 1890³. La marginalisation des artistes de la nouvelle génération qui ne sacrifiaient pas, dans le champ de l'art moderne, à l'esthétique impressionniste, fut de plus en plus aiguë à mesure que les successeurs consacrés de l'impressionnisme, les Jacques-Émile Blanche, Ary Renan, Walter Sickert et autres Frits Thaulow, prirent le pouvoir dans les instances de consécration de l'art moderne parisien. La SNBA devint rapidement une machine à sélectionner les descendants de l'impressionnisme, et à exclure, ou du moins réprimer symboliquement ceux qui adoptaient une esthétique opposée.

C'est justement vers 1889-1890 qu'apparut une avant-garde plus nettement opposée à l'esthétique impressionniste, celle des nabis. Maurice Denis qui était né en 1870, jeune parmi les jeunes, s'engagea après 1890 dans la défense et l'illustration du symbolisme. Les 23 et 30 août 1890 il publia dans *Art et Critique* le manifeste du mouvement nabi (prophète, en hébreu), où il produisait sa célèbre définition matérialiste du tableau : « un tableau [...] est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Denis entendait réagir contre la vision du monde impressionniste. Passé par l'académie Julian et par l'atelier de Gustave Moreau aux Beaux-Arts, il avait eu son heure

¹ *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, t. 2, lettre n° 446, à Lucien, avant le 10 juillet 1887, p. 193.

² *Ibid.*, t. 1., p. 133. Voir supra.

³ Gauguin à Émile Bernard, début juillet 1890, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis, op. cit.* p. 197.

d'admiration pour Puvis de Chavannes et pour Odilon Redon. Paul Sérusier (1864-1927), son confrère chez Julian, lui avait fait connaître la Bonne Nouvelle de Pont-Aven, en Bretagne, et la peinture de Gauguin. C'est dans ces années, en 1888-1889, que se constitua le groupe nabi regroupant Denis, Pierre Bonnard, Henri-Georges Ibels (1867-1936), Paul Ranson (1864-1909), et bientôt Ker-Xavier Roussel (1867-1944) et Pierre Vuillard (1867-1947).

A la même époque les pointillistes s'enflammaient de plus en plus contre l'impressionnisme. Les compromissions des Monet, Renoir et Sisley avec la galerie Georges Petit furent en particulier le point de mire du jeune critique d'art Félix Fénéon (1861-1944). Fénéon, membre de la jeune génération entrant à cette époque dans le champ artistique, avait baptisé le pointillisme « néo-impressionnisme », conférant explicitement à Seurat et Signac l'héritage des anciennes avant-gardes, lors de la VIII^e et dernière exposition impressionniste. Fénéon était tout à fait conscient en même temps, de la fermeture de l'élite artistique parisienne – comme il en témoignait en 1886 dans la petite revue symboliste *La Vogue* :

[Les expositions internationales chez Petit] furent d'abord intéressantes et diverses, et justifèrent leur épithète ; on y vit Millais, Whistler. Depuis, une petite coterie s'organisa. Le catalogue qui devrait s'intégralement renouveler chaque année resta stationnaire, ou du moins on choisit les recrues parmi d'inoffensifs gens : furent mis en valeur, par contraste, les envois de quatre ou cinq artistes assez robustes cependant pour triompher sans rouerie¹.

Une prise de relais par de nouvelles avant-gardes était donc nécessaire. Signac, de même, est sévère envers les impressionnistes dès 1887-1888, ainsi dans le quotidien socialiste *Le Cri du Peuple*². Dans les années 1890 son journal intime s'exaspère plus encore contre les déclarations des impressionnistes consacrés sur la peinture pointilliste. On y lit le 12 mai 1895 : « Dans l'«Echo de Paris» une interview de Besnard. Le journaliste lui demande : «Les pointillistes, Signac ?» – «Oh, ceux-là, ils sont finis, personne n'y croit plus. Il y a Van Rysselberghe qui fait du joli...» [...] voilà toutes les idées de ce rapin³... »

Les impressionnistes du *juste milieu* en effet, ne se privaient pas de dénigrer leurs concurrents, d'en dénier l'originalité et d'en mépriser l'avenir. Ary Renan, dans la mondaine *Revue de Paris*, s'enflamme encore en 1896 contre pointillistes et symbolistes, « les

¹ Félix Fénéon, in *La Vogue*, 28 juin - 5 juillet 1886, p. 341.

² « Lettres à Trublot », *Le Cri du peuple*, 9 février et 29 mars 1888.

³ « Extrait du journal inédit de Paul Signac I 1894-1895 », éd. John Rewald, in *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-septembre 1949, pp. 97-128 ; p. 120.

outranciers du métier et les sentimentaux détraqués¹. » Ravaudant les divisionnistes au rang de médiocres ouvriers, scolaires et appliqués, « de bons garçons, un peu grossiers », il donne, comme le faisait Jacques-Émile Blanche dès 1887, des fondements sociaux au mépris du *juste milieu* contre les nouvelles avant-gardes. Beau monde contre artisans, élite contre marginaux, peintres de salons doués contre pauvres rapins acharnés au travail : dans cette construction binaire, les « néo-impressionnistes », qui prétendaient dix ans plus tôt dépasser les impressionnistes, n'avaient aucune chance de gagner après eux et près d'eux une place d'honneur dans l'histoire de la peinture moderne. Les héritiers proclamés de l'impressionnisme étaient les mondains du *juste milieu* : héritiers au sens social que lui donna Bourdieu, maintenant héritiers artistiques, ils avaient une fois de plus vaincu les candidats à l'ascension sociale.

Dans son article de 1896, Ary Renan, après avoir minimisé l'importance du pointillisme, s'attaquait aux symbolistes :

Oui, il y a une école littéraire qui pèse lourdement sur les artistes aujourd'hui jeunes. Ceux dont le tempérament est robuste éliminent le poison ; les autres deviennent et restent anémiques pour y avoir une fois goûté. Ce *morbis litterarum* sévit dans tout pays et contamine justement les plus intelligents des étudiants d'art. [...] Les tristes conseillers qui ont entrepris l'apostolat de la jeune génération et qu'on entend déjà se féliciter des conversions obtenues, sont des littérateurs qui, inconsciemment peut-être, travaillent à l'abâtardissement des forces vives du génie français².

Mauvais lecteurs de Baudelaire, Villier de l'Isle Adam, Verlaine, de la Kabbale, de Jean Paul Richter ou d'Allan Kardec, refaisant l'apocalypse à leur manière, les artistes nommément visés par Ary Renan étaient les suivants : Maurice Denis, Armand Point, Jean Delville, Carlos Schwabe, Hector Binet et même Rodin qui semblait « subir une crise douloureuse ». Et Renan suppliait Rodin de revenir au *juste milieu*... Le génie national était en péril, lui que seul l'impressionnisme pouvait entretenir et dont Renan se faisait le proluxe avocat.

Quant aux critiques qui soutenaient, à Paris, l'impressionnisme, et contribuaient activement à son couronnement national, ils avaient après 1890 la même attitude de rejet vis-à-vis des nouvelles avant-gardes. En 1890 Gustave Geffroy sonnait ainsi la mort du pointillisme, à l'occasion de la défection de Camille Pissarro revenu à la manière impressionniste, et pour la mort de Dubois-Pillet³. Les publications du critique d'art étaient des contributions directes à la défense et à l'illustration de l'impressionnisme consacré, couronné par les grandes galeries parisiennes. Ses séries sur *La Vie artistique*, dont

¹ Ary Renan, « Le Salon du Champ-de-Mars », *Revue de Paris*, 15 mai 1896, p. 435-448, citation p. 440.

² *ibid.* pp. 444-445.

³ « Les Indépendants », *La Vie artistique*, 10 avril 1891.

Goncourt préfaça la première en 1892, étaient illustrées par des pointes-sèches de Carrière (1892), Rodin (1893), Renoir (1894). Elles furent d'ailleurs publiées chez Dentu, libraire de la Société des gens de lettres où le naturalisme s'était imposé¹. « Cette réunion d'articles de 1893 est toute une histoire de l'impressionnisme », commentait Lucien Muhlfeld dans la *Revue blanche* en 1894. « Ce n'est pas une histoire critique, l'auteur descend rarement au jugement, il écrit ses chroniques d'enthousiasme ; et si les interviews de MM. Jean-Paul Laurens et Gérôme [...] témoignent que l'école moderne de peinture a besoin encore qu'on bataille pour elle, du moins est-il permis qu'on pourra bientôt parler d'une école indiscutée [...] »². L'impressionnisme était pour Geffroy l'avant-garde par excellence, nécessairement en lutte contre quelque chose – donc contre un pôle académique dont la domination réelle n'était en fait plus si forte qu'il voulait le croire.

Parce qu'il attribuait aux impressionnistes le monopole de l'avant-gardisme, Geffroy ne pouvait limiter son refus des avant-gardes de la génération 1886 à une répression du pointillisme. Son discours était plus tranchant encore vis-à-vis des nabis, en particulier à l'occasion de l'exposition « des peintres impressionnistes et symbolistes » organisée en 1892 chez Le Barc de Boutteville. « Qu'importent les noms, puisqu'il s'agit, nous dit-on, d'un corps de doctrine et de l'avènement de la peinture de demain. Hélas ! il faut craindre qu'il ne s'agisse que de la peinture d'hier et même d'avant-hier, si ces peintres qui se proclament idéistes en savent pas trouver le contact nécessaire entre leur état d'esprit et la nature³. » Selon lui, seuls les impressionnistes étaient en contact véritable avec la nature, les prétendants à sa succession n'étant que des rêveurs ou de pauvres tachistes acharnés à leur tâche si pointilleuse.

Camille Mauclair, critique d'art un peu plus jeune (il était né en 1872), se fit également l'illustrateur et l'historien d'un impressionnisme qui était la gloire de la peinture nationale, et dans le sillage duquel ni les néo-impressionnistes ni Gauguin, Toulouse-Lautrec, et encore moins Seurat et Signac n'avaient place. On voit Mauclair se quereller avec Émile Bernard, théoricien de la peinture symboliste, dans le *Mercure de France* dès 1895⁴. Mauclair prétendait discerner l'aboutissement ultime des « Destinées de la Peinture française » dans l'impressionnisme⁵. En 1900 l'Exposition universelle consacra à ses yeux l'impressionnisme en tant que manifestation de la supériorité culturelle française⁶. Publiant

¹ Zola en est en effet le président depuis 1892.

² Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, juin 1894, p. 573-574.

³ « Le Symbolisme », *La Vie artistique*, Paris, Dentu, 2^e série, 1893, pp. 378-388 (p. 383).

⁴ « Émile Bernard, Lettre ouverte à M. C. M. », *Mercure de France*, juin 1895, 332-339 ; et Camille Mauclair, « Réponses à M. Émile Bernard », *ibid.*, T. XV, 1895, p. 91.

⁵ *Nouvelle Revue*, 15 mars 1895, p. 363-378.

⁶ Mauclair, « La Décennale étrangère », *La Grande Revue de l'Exposition*, 11, 10 juillet 1900.

à la suite de l'Exposition décennale de 1900 une histoire de *l'Impressionnisme* (1902), qu'il fit éditer l'année suivante en Angleterre, il y démontrait que l'impressionnisme prolongeait la tradition morale et technique du XVIII^e siècle français, contre l'esprit ultramontain esthétique et religieux, tourné vers l'étranger¹. Mauclair prenait à cœur cette thèse dans les débats littéraires également. Lors des polémiques du début du siècle sur l'influence étrangère dans les arts et la littérature, le critique fit de l'impressionnisme « une école admirable et pleinement française », dernier bastion de l'esprit national, alors que la littérature moderne s'était laissée conquérir par les charmes de l'étranger :

Seules, la peinture et la sculpture restaient à peu près indemnes de l'influence extérieure. Ni Böcklin, ni Watts, ni Burne-Jones n'agissaient sur nos peintres : ceux qui penchaient vers un art spiritualiste et symbolique trouvaient en Moreau, en Chavannes, leurs modèles, sans avoir besoin des Anglais. Aucun sculpteur ne valait de loin Rodin, Dalou, Falguière, et l'on convenait enfin que notre impressionnisme était un grand et admirable réveil de tradition auquel rien en pouvait être opposé².

Selon cette présentation, une peinture qui puisait ses références à l'étranger, que ce soit chez Wagner, chez les primitifs italiens ou chez les Préraphaélites, n'avait pas sa place dans l'art français.

On expose où on peut

Que restait-il aux avant-gardes marginalisées des réseaux de la consécration moderniste à Paris ? Le Salon des Indépendants n'était pas une solution idéale. Les critiques d'art en vue ne manquaient pas de dire tout leur mépris vis-à-vis de cette foire annuelle. Ainsi Gustave Geffroy en 1890 :

une lamentable et touchante plèbe artistique [...] envahit les salles. Ambitions irréfléchies, vocations ratées, illusions malades, ce sont les confidences que déclament et pleurent les étonnants peinturlurages. Portraits, paysages, natures mortes, scènes historiques, ce sont les toiles qu'on aperçoit chez les encadreurs de faubourgs et dans les amas de marchands de ferrailles³.

Les artistes les plus ambitieux désertèrent donc vite les Indépendants. Odilon Redon, secrétaire du Salon depuis sa fondation en 1884, abandonna cette fonction dès 1887. Après cette date il n'exposa plus aux Indépendants, jusqu'en... 1926. On a vu que Gauguin jugeait le Salon des Indépendants fort inutile. Les autres symbolistes parisiens prirent le parti, tout en continuant à y envoyer, d'exposer en groupe dans la galerie Le Barc de Boutteville. Neuf

¹ Camille Mauclair, *L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, 1902, édité en anglais sous le titre *French Impressionists*, Londres, Duckworth, 1903.

² Camille Mauclair, « L'Apport des idées étrangères dans l'art français depuis 1870 », *La Revue des Revues*, 15 octobre 1903, pp. 98-106 (p. 103).

³ Gustave Geffroy, « Illusions et recherches d'art », article publié le 22 avril 1890, repris dans *La Vie artistique*, 1892, *op. cit.* pp. 298-306 (p. 298).

expositions « de peintres impressionnistes et symbolistes » eurent lieu entre 1891 et 1895, qui revendiquaient elles aussi par leur titre la succession de l'impressionnisme – c'est-à-dire la place de l'avant-garde. On pouvait y voir des œuvres de Maurice Denis, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard pour les nabis, de Toulouse-Lautrec, proche également de la *Revue blanche* ; du côté des « synthétistes », Émile Bernard, Louis Anquetin (1861-1932), Gauguin, Sérusier. Signac, même s'il n'aimait pas le symbolisme, y fit un passage éclair en 1893 : sa place n'était pas là et cette compromission d'un moment avec ses ennemis peut expliquer une recrudescence de notes anti-symbolistes dans son journal à la même époque. Ces expositions, tout en apportant au groupe symboliste une image plus sélective que le Salon des Indépendants, n'étaient pas si valorisantes finalement. En 1893 Geffroy commentait, au sujet de la « Troisième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes » : « conditions vaille que vaille de recul et de lumière. Mais on livre bataille où l'on veut, ou comme on peut¹. »

Les nabis, dès qu'ils le purent, frappèrent à la porte de la SNBA où ils exposaient en 1895 et en 1896 - d'où la colère d'Ary Renan. Signac, pour lequel exposer à la SNBA était une compromission avec un nouvel académisme, y vit une preuve supplémentaire que les concurrents symbolistes n'étaient pas de la véritable avant-garde². Le chef des pointillistes avait beau jeu cependant de critiquer les déserteurs du Salon des Indépendants : son groupe aussi cherchait à emprunter à Paris d'autres pistes que la trop démocratique Société des Indépendants. En 1893 les néo-impressionnistes prirent le parti d'organiser eux-aussi leurs manifestations indépendantes, en parallèle avec celles de leurs concurrents symbolistes. Ils exposèrent ainsi à l'hôtel Brébant et dans une « boutique » néo-impressionniste rue Laffitte. Ce magasin était financé par le jeune comte Antoine de La Rochefoucauld (1862-1960), lui-même peintre, écrivain et pas seulement mécène. La Rochefoucauld avait rencontré Signac par l'intermédiaire du musicien Vincent d'Indy ; il devint son élève et lui acheta d'importants tableaux. Le magasin « néo », qui eut peu de succès, fut fermé sur sa décision en 1894. Le groupe « néo » perdait ainsi son éphémère vitrine parisienne. Il était bien difficile de se faire remarquer à Paris.

¹ Gustave Geffroy, *La Vie artistique*, 1893, *ibid.* p. 377.

² « Extrait du journal inédit de Paul Signac I 1894-1895 », *loc. cit.*, 26 avril 1895, p. 119 : « Les Symbolistes, Denis, Vuillard, Bonnard, ont préféré envoyer au Champ-de-Mars. Seuls Sérusier et son élève Lacombe exposent » au Salon des Indépendants.

Le Salon de la Rose + Croix

Cet état de fait pourra expliquer l'étonnant succès des six Salons de la Rose + Croix, entre 1892 et 1897, et en particulier de leurs premières éditions. L'Ordre de la Rose + Croix fut fondé, ou refondé, par le très fantasque et probablement fou Joséphin Péladan (1859-1918), expert en ésotérisme et en excommunications. Le « Sar », chef à sa manière d'une nouvelle Eglise ultra catholique, voulait créer une plate-forme pour une peinture en cohérence avec son refus du naturalisme et du matérialisme de la fin-de-siècle¹. Revenu de Bayreuth en 1888, il voulait fonder une confrérie d'artistes à l'image de celle des préraphaélites, où dominerait une approche « idéiste », spiritualiste et spiritique de l'art et de l'esprit. Le grand-maître autoproclamé de l'ordre de la Rose + Croix, qu'il prétendait avoir ressuscité, développait dans cette perspective une doctrine cohérente : à une époque de décadence manifeste, l'art était la seule porte de salut. Les conditions de cette mystique de l'art étaient simples : rejeter l'art des Salons annuels où triomphaient la médiocrité et la vulgarité (l'art ochlocratique), refuser le réalisme ; et s'adonner à un art idéaliste de pensée, d'intentions – bref, à un art mystique. Lui, le Sar, serait le guide suprême de cet art nouveau.

Péladan sut trouver des subsides auprès du comte de La Rochefoucauld qui cherchait comment soutenir de son mieux les nouvelles avant-gardes picturales. Il put tirer parti surtout des attentes des artistes de l'avant-garde symboliste (et pas seulement elle), pour lesquels son Salon représentait un espoir sans précédent. Le Salon de la Rose + Croix en effet, dont la fondation avait été annoncée à grand coup de publicité dans *Le Figaro* le 2 septembre 1891, fut présenté d'emblée comme un contrepoint à la Société nationale des Beaux-Arts où triomphait l'impressionnisme. Péladan énumérait « 80 artistes choisis déjà et presque tous adhérents à cette heure », notamment « le grand Puvis de Chavannes », Dagnan-Bouveret, Henri Martin, Odilon Redon, Louis Anquetin, le statuaire Jean Dampé, le musicien Erik Satie. C'était voler à la SNBA et au Salon des Indépendants (qu'on omettait soigneusement de mentionner) leurs figures les plus importantes et les moins impliquées dans un art jugé positiviste. Surtout, Péladan prit le parti d'insister sur la portée internationale de son Salon : « Nous irons à Londres inviter Burne-Jones, Watts et les cinq préraphaélites [*sic*] ; nous convierons les Allemands Lehnhardt [pour Lenbach] et Boeckling [*sic* pour Böcklin]² ».

¹ Une présentation des Salons de la Rose + Croix est disponible dans Jacques Lethève, « Les Salons de la Rose + Croix », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 102, décembre 1960, pp. 363-374. On peut d'autre part consulter les riches archives Péladan, conservées à la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris.

² *Le Figaro*, 2 septembre 1891.

Les coquilles d'une telle liste, dont regorgent les papiers de Péladan, conservés aux archives de la bibliothèque de l'Arsenal, ne sont qu'une faible indication de l'amateurisme du Sar, et de la distance entre le sérieux de son exposition et celui de la SNBA. Les contemporains ne furent pas dupes de cet amateurisme, et la critique s'en donna à cœur joie. Les Salons de la Rose + Croix furent pourtant pris au sérieux par certains artistes du camp anti-impressionniste, en particulier par les symbolistes dont l'anti-naturalisme se rapprochait de l'idéalisme de Péladan, ainsi que par ceux qui les soutenaient. Antoine de La Rochefoucauld fut un temps un mécène pour la Rose + Croix. Et le premier Salon de Péladan ouvrit le 10 mars 1892, rue Le Pelletier, dans la galerie de... Durand-Ruel.

Pourquoi les artistes anti-impressionnistes y exposèrent-ils ? La Rose + Croix représentait pour eux non seulement une issue de secours, mais elle put paraître quelque temps un lieu de rassemblement idéal pour les avant-gardes : les déclarations de Péladan, son internationalisme affirmé, la liste des invités annoncés et le dénigrement du réalisme laissaient penser à une homologie de positions dans le champ culturel entre ces artistes et la bataille de Péladan. Et cette nouvelle chapelle avait l'avantage de se présenter comme une cathédrale. Le Sâr, tout en insistant sur le caractère gnostique de son Salon, ne manquait pas d'orchestrer sa publicité en grande pompe. Le premier Salon fut ainsi entouré d'une grand-messe à Notre-Dame de Paris, et l'on eut du mal à distinguer si les vapeurs d'encens et le prélude de *Parsifal* ne devaient pas rappeler le cérémonial de Bayreuth plus que le sacrifice du Christ. Tout Paris courut visiter le Salon, bien entendu. L'aspect sulfureux de l'événement n'était pas pour déplaire aux snobs de la meilleure société.

Pour les artistes qui y exposaient, la Rose + Croix était surtout l'occasion de s'affilier à un mouvement international d'art moderne. Péladan sut insister dans ses principes sacrés sur le refus de l'art national. Les *Règle et monitoire* de la Rose + Croix répudiaient ainsi dans leur IV^e point « 1^o La peinture d'histoire, prosaïque et illustrative de manuel, telle que les Delaroche ; 2^o La peinture patriotique et militaire, telle que les Meissonier, Neuville, Detaille ». Et dans l'article XV : « Pour l'Ordre de la Rose + Croix, le mot "étranger" n'a aucun sens. Ce salon revêt au plus haut point le caractère international¹. » Même s'il n'était pas parvenu à rallier Burne-Jones, Péladan sut inviter à sa première exposition quelques figures importantes de l'art indépendant à l'étranger. Ainsi les Belges Fernand Khnopff, Jean Delville, George Minne ; le Suisse Ferdinand Hodler ; le Finlandais Vallgren ; et le Hollandais Jan Toorop (1858-1928). Toorop exposait son tableau *La Jeune Génération*², où

¹ *Rose + Croix – Règle et Monitoire du Salon de 1892*, Paris, E. Dentu, 1891, p. 11.

² Jan Toorop *De jonge generatie*, 1892, Musée Boymans-van Beuningen.

un enfant, assis sur une chaise haute au milieu d'une forêt symboliste et presque aquatique, annonçait l'avenir nouveau en jouant avec un jeune rameau printanier [Figure 25].

La jeune génération en quête de lieux où exposer fut donc attirée par les Salons de la Rose + Croix. Ce fut le cas en particulier du Suisse Félix Vallotton (1865-1925) qui, quoiqu'il eût âprement critiqué la Rose + Croix dans un article de la *Gazette de Lausanne*, fut parmi les exposants de son premier Salon¹. Vallotton, arrivé à Paris en 1882 pour y poursuivre ses études de peinture, avait vainement tenté de s'insérer dans les réseaux de l'art académique. Vers 1886, il contacta Durand-Ruel et le réseau impressionniste, pour obtenir le soutien de Degas et Renoir. « M. Vallotton est très isolé à Paris et il serait fort à désirer qu'il pût voir un peu les aînés qui l'ont précédé dans la carrière² », pouvait-on lire dans une lettre de recommandation qu'il avait obtenue pour le marchand Durand-Ruel. L'option impressionniste semble ne pas avoir fonctionné et les difficultés de Vallotton persistaient. La correspondance du jeune Suisse se fit à cette époque de plus en plus anarchisante et indépendante d'esprit, tandis qu'il protestait, dans une lettre à son frère, contre le harcèlement de sa famille qui lui reprochait de « ne pas être encore arrivé³ ». Raison supplémentaire pour se révolter contre les nouveaux dominants du champ de l'art moderne parisien. « Le Salon du Champ-de-Mars représente pour nous, en art, le bourgeoisisme révolutionnaire, c'est-à-dire le pire des bourgeoisismes. Les grands artistes ou les artistes d'avant-garde y sont odieusement pillés, la contre-façon s'y étale sur tous les murs⁴ », écrivit-il en 1890.

Le Salon de la Rose + Croix, tout grotesque que fût son organisateur et si pompeux le discours qui l'accompagnait, n'imposait pas cette domination symbolique insupportable. On



Figure 25 : Jan Toorop (1858-1928) *La Jeune Génération*, 1892, huile sur toile, 96,5 x 110 cm, musée Boymans-van Beunigen, Rotterdam

¹ Vallotton aurait été sévère sur la Rose + Croix dans un article du 4 décembre 1891 (donc avant l'ouverture du Salon, mais après l'annonce de sa fondation), d'après *Félix Vallotton, Documents pour une biographie et pour l'histoire de son œuvre*, 3 Vol., Paris-Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1974, t. I, p. 78.

² Lettre d'Auguste de Molins à Félix Vallotton, Lausanne, 18 novembre 1886 : « Dans la lettre pour Durand-Ruel, je le prie de vous donner les adresses exactes de Degas et de Renoir » (*ibid.*, t. I, p. 33).

³ Lettre de Félix à Paul Vallotton, Paris, 10 juillet 1890, *ibid.*, t. III, p. 366.

⁴ *Ibid.* t. I, p. 16, sans dates.

pouvait y exposer sans se contredire. Vallotton suivit donc en 1892 les conseils de son ami le jeune peintre Carlos Schwabe (1877-1926) qui lui écrivait :

J'ai vu hier [...] Péladan à qui j'ai montré les reproductions de vos bois dans les revue d'[Octave] Uzanne [*L'Art et l'Idée*, février 1892] en lui disant que vous enverriez à la Rose + Croix et que je le priais de bien vous placer. Portez vos œuvres là-bas. Sûrement vous serez très remarqué croyez moi. Pour les dix francs qu'il faut payer à cette exposition l'on n'exige pas qu'ils soient versés de suite [...]¹.

Vallotton n'était pas seul à trouver dans la Rose + Croix un secours éventuel. Émile Bernard était également un des jeunes les plus en vue au premier Salon de la Rose + Croix. Peintre, poète et critique d'art au *Mercur de France* depuis 1886, il y proclamait le dépassement d'un impressionnisme qu'il avait pourtant pratiqué jusqu'à cette date. Passé quelque temps par le pointillisme, Bernard, qui éprouvait une très vive antipathie pour Signac, se fit son homologue et ennemi dans le camp symboliste. Lui aussi écrivait, lui aussi voyagea. Bernard, après avoir peint avec Van Gogh, s'installa en Bretagne près de Gauguin, auquel il prétendait avoir révélé la « synthèse » par laquelle son style avait pu se libérer de l'impressionnisme. Très impliqué dans l'organisation de « l'exposition impressionniste et synthétiste » du café Volpini en 1889, il avait été dégrisé par l'échec du groupe et traversait depuis cette époque une période de mysticisme et de découragement. Le Salon de la Rose + Croix fut pour lui une voie nouvelle le temps de quelques années.

Proche de Bernard, Charles Filiger (1863-1928) choisit la même voie. Passé par l'Académie Colarossi à Paris (1887) il s'était installé à Pont-Aven en 1889, près de Gauguin et Sérusier. Depuis 1890 Antoine de La Rochefoucauld lui versait une petite rente et l'encourageait dans sa peinture. C'est par lui que Filiger obtint une bonne place au premier Salon de la Rose + Croix, et qu'il put survivre plusieurs années en Bretagne². « Au moment du placement des toiles, lui écrivait La Rochefoucauld, les artistes se sont montrés intraitables : voulant chacun le meilleur endroit, empiétant sans vergogne sur le voisin. [...] Je n'ai lutté que pour vous [...]³. »

Cette stratégie fut également suivie par Edmond Aman-Jean (1860-1935), le meilleur ami de Seurat. Aman-Jean avait abandonné les Beaux-Arts après avoir vu la quatrième exposition impressionniste en 1879. Il se mit donc à une peinture inspirée des impressionnistes, suivant en même temps l'enseignement de Puvis de Chavannes auprès duquel il travaillait avec Seurat vers 1883. A la suite de Seurat il se mit à un pointillisme assagi, mâtiné d'académisme par les sujets qu'il abordait et la mise en page de ses tableaux.

¹ Carlos Schwabe à Félix Vallotton, 4 mars 1892 ; *ibid.*, t. I, p. 78.

² Voir *Filiger 1863-1928, Dessins, gouaches, aquarelles*, cat. exp., Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, 1981, où sont citées notamment des lettres de La Rochefoucauld à son protégé.

³ Antoine de La Rochefoucauld à Charles Filiger, mars 1892 : *Ibid.* p. 52.

Aman-Jean sut adapter la manière pointilliste aux réquisits formulés par Péladan. Au premier Salon de la Rose + Croix, en 1892, il exposait deux œuvres intitulées *Le Péché* et *Jeanne d'Arc* – alliant ainsi habilement spiritisme et spiritualité, tandis que l'aspect religieux du thème de Jeanne d'Arc, pas encore monopolisé par le camp nationaliste, pouvait masquer sa dimension patriotique qu'aurait rejetée le Sar. Aman-Jean parvint à exposer aux deux premiers Salons de la Rose + Croix.

Aman-Jean le pointilliste exposait à la Rose + Croix cependant : le loup était dans la bergerie. De même des peintres inspirés par l'impressionnisme s'étaient glissés dans la masse. Les jeunes qui y exposaient accrochaient d'ailleurs leurs toiles à côté d'artistes de tendances très diverses : traditionalistes (La Lyre, peintre de Vénus grassouillettes dans la lignée de celles de son maître Cabanel), imitateurs de Puvis de Chavannes (Osbert et Maurice Chabas), praticiens des arts appliqués (Armand Point, Carlos Schwabe, Eugène Grasset, Alexandre Charpentier). Surtout les disputges entre Péladan et La Rochefoucauld, qu'animaient deux orientations très différentes, mirent rapidement fin à la collaboration des « jeunes » avec la Rose + Croix. La Rochefoucauld attendait du Salon qu'il accueillît les nouvelles tendances, comme il l'écrivait à Filiger :

[...] j'ai regretté amèrement l'absence d'Odilon Redon [...] et puis celle de Maurice Denis, celle de Ranson. Ces maîtres n'ont pas jugé à propos de se joindre à nous. Ils se sont méfiés des déclarations par trop traditionnelles du Sar (le Sar ne comprend que la tradition datant de 150 ans, celle de Raphaël et de Léonard – Pourquoi ?). Ils n'ont pas voulu se risquer dans notre lutte ni se compromettre en des voisinages qu'ils croyaient indignes d'eux¹.

Péladan s'estimait trahi par son subalterne La Rochefoucauld qui avait imposé ses goûts et fait entrer des pointillistes. Il mit un terme à leur collaboration. Filiger et Bernard n'exposèrent pas au Salon de 1893 ; Aman-Jean n'y exposa plus après cette date. Les Salons suivants furent marqué par des tendances beaucoup plus idéalistes. Les Salons de la Rose + Croix n'étaient d'ailleurs finalement pas de si grand rapport pour un artiste des nouvelles avant-gardes. International, il n'en avait que la prétention. La réputation des Salons dans l'historiographie a en effet largement dépassé leur internationalisme réel. D'Anglais, pas un seul, ni d'Allemand. La quasi-totalité des exposants non français aux Salons de la Rose + Croix étaient des Belges [Tableau 7].

¹ *Ibidem.*

Tableau 7 : Adresses des artistes des 6 Salons de la Rose + Croix, 1892-1897

Année du Salon	1892	1893	1894	1895	1896	1897
Nombre d'exposants	83	113	30	36	31	51
Adresse à Paris	46	47	19	25	27	39
région parisienne	4	1	1	1	1	2
Adresse à l'étranger	10	7	7	7	1	7
dont Belgique	6	6	7	6	1	5
Adresse inconnue	21	57	3	2	1	0

Leur nombre tournait toujours autour de 6, soit un petit groupe dont la liste était en général toujours la même : Fernand Khnopff, Jean Delville (1867-1953), Albert Ciamberlani (1864-1956) et Léon Jacques, ainsi qu'Henri Ottevaere (1870-1940) à partir de 1894. Khnopff était déjà une figure connue, en particulier pour sa participation au Salon des XX à Bruxelles, dont il était un des fondateurs. Il fut la seule star étrangère des Salons de la Rose + Croix¹. Jean Delville avait fondé en 1891 à Bruxelles le cercle *Pour l'Art*, dans lequel il importa les thèmes de la peinture « idéaliste » de la Rose + Croix. Péladan se glorifiait qu'il fût son élève². Henri Ottevaere et Léon Jacques oscillaient entre la Rose + Croix et le Salon de la SNBA. Quant à Albert Ciamberlani, il avait fait ses premiers pas dans les cercles de l'avant-garde symboliste belge, mais il est aujourd'hui quasiment oublié des histoires de l'art.

Exposer aux Salons de la Rose + Croix ne valorisait donc pas une trajectoire d'avant-garde, et les rares jeunes à y avoir participé désertèrent vite le groupe de Péladan. Que restait-il ? La révolution ne suffisait pas. Il fallait partir. Soutenu financièrement par le comte de La Rochefoucauld, Émile Bernard quitta la France en 1893 pour l'Italie, la Grèce, la Turquie, la Palestine et l'Égypte où il allait passer onze années. Le départ fut à la même époque la solution de bien d'autres artistes de ces milieux avant-gardistes dont l'impressionnisme avait fermé les voies. « Ici en Europe, écrivait Gauguin à Émile Bernard, on ne peut travailler son art³ ». Dans une lettre de la même époque il constatait : « J'ai tous les impressionnistes anciens contre moi⁴ ». Gauguin partit pour les îles.

¹ L'Italien Previati n'y exposa en effet qu'en 1892.

² Ainsi dans une épreuve à imprimer du fonds Péladan, intitulée « Chronique artistique » (1891, Fonds Péladan, pièce 354). Les milieux de la Libre Esthétique se moquaient d'ailleurs de ce mouvement : voir par exemple *L'Art moderne*, Bruxelles, 20 mars 1898, qui signale l'ouverture par Jean Delville, « consul de la Rose + Croix », de la « Geste 3^e des salons d'art idéaliste ».

³ Gauguin à Bernard, s. d., Paris, avril 1890, in *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, op. cit. p. 186.

⁴ A Bernard, s. d., Pont-Aven, début juillet 1890, *ibid.*, p. 197.

Le choix du départ fut aussi celui de Camille Pissarro pour ses fils, qui avaient embrassé comme lui la profession d'artiste. Le patriarche envoya son premiers fils Lucien en Grande-Bretagne dès 1883, à l'époque des difficultés financières familiales largement dues aux retombées de la crise économique française. Presque dix ans plus tard la situation n'avait pas changé. Pissarro décida d'envoyer son fils Georges auprès de Lucien : « Encore une fois il faut se hâter car il n'y a pas de temps possible à perdre, il faut partir !!! et il faut vivre!!! » Quant à Vincent Van Gogh, plus fragile, il choisit une solution radicale ; c'était le 29 juillet 1890. Gauguin avait écrit le mois précédent : « Oui, nous sommes destinés (artistes chercheurs et penseurs) à périr sous les coups du monde mais périr en tant que matière. La pierre périra, la parole restera. Nous sommes en pleine mélasse mais nous ne sommes pas encore morts. Quant à moi ils n'auront pas encore ma peau². »

B) « Il faut partir ! » Du bon dosage de l'absence et de la présence, ou les exemples de Gauguin et Redon

Il fallait partir en fait pour que « la parole reste », se développe jusqu'à se transformer en réputation, voire en renommée. L'option du départ était un pari, un péril pour une carrière artistique. Odilon Redon, dont la femme venait de la Réunion, et à qui Gauguin qui préparait son voyage vers les îles demandait quelques renseignements sur Madagascar, conseilla vivement à ce dernier de rester à Paris. Encore fallait-il pouvoir y subsister. Le choix du départ réussit à Gauguin de manière paradoxale : il en fit avant sa mort un être posthume. Il contribua à créer la réputation du peintre des îles. C'est seulement comme mort, même avant sa mort, que Gauguin pouvait bénéficier de son éloignement. Son ami Daniel de Monfreid lui déconseilla ainsi vers 1901-1902 de rentrer en France :

Vous êtes actuellement cet artiste inouï, légendaire qui, du fond de l'Océanie, envoie ses œuvres déconcertantes, inimitables, œuvres définitives d'un grand homme pour ainsi dire disparu du monde ; vos ennemis (et vous en avez bon nombre, comme tous ceux qui gênent les médiocres) ne disent rien... vous êtes si loin ! ... Bref vous jouissez de l'immunité des morts. Vous êtes passé dans l'histoire³.

La réussite d'un artiste était ainsi d'autant plus réelle que sa sortie du champ artistique parisien était tranchée : il fallait se faire remarquer par son absence. Une absence physique était idéale pour réussir : la mort, comme celle de Van Gogh ou de Seurat ; ou, à défaut, l'exil. La nécessité du départ pouvait s'accommoder d'une absence symbolique : celle des œuvres. Mais cette absence, corporelle ou symbolique, n'était efficace que compensée par

¹ Camille à Lucien Pissarro, 10 janvier 1891, *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.* t. 3, p. 14 (n° 620).

² Le Pouldu, lettre à Émile Bernard, juin 1890, *ibid.* p. 193.

³ Lettre de Daniel de Monfreid, vers 1901-1902 ? citée par Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son époque, op. cit.*, t. I, p. 284.

une présence ailleurs. Les artistes d'avant-garde qui le comprirent, s'investirent vers le marché de l'art à l'étranger – ce sont manifestement ceux qui réussirent le mieux leurs carrières. Ce fut le choix de Gauguin, qui à la différence d'Émile Bernard dont le départ vers l'Orient fut certainement néfaste à sa carrière, misa toujours sur les expositions à l'étranger et ne limita pas son départ à une absence physique. Ce fut aussi celui d'Odilon Redon. La différence entre la carrière de ce dernier et celle de Gauguin, est que Redon parvint à réussir matériellement de son vivant, tandis que Gauguin mourut seul sur son île, malade et sans le sou. Redon avait réussi à bien doser l'absence du champ parisien et la présence sur les marchés étrangers, de manière à en tirer les bénéfices à son retour dans le monde de l'art français sans perdre le contrôle de son œuvre, ni auprès des critiques d'art, ni auprès des marchands. Il le put parce qu'il restait en France ; mais aussi grâce à son investissement dans la diffusion de son œuvre par la lithographie - un médium moins noble que la seule peinture à l'huile, mais beaucoup plus efficace. Il le put enfin parce qu'il disposait d'un réseau médiatique engagé en sa faveur, et qui pouvait entretenir le souvenir de lui.

Gauguin : l'impressionnisme « de retour de l'étranger »

Partir pour mieux revenir fut la stratégie constante de Paul Gauguin, qui dès 1884 tentait d'exposer à l'étranger et de construire en même temps dans le champ artistique français son image de prophète incompris¹. Lors de ses expositions en Europe du Nord, le peintre travaillait déjà à cette réputation. « Il faut constater la malveillance, voilà tout et pour cela n'en pas *faire un secret*. Si tu peux même le faire constater par la presse, c'est de la publicité et un jour on verra quel est le bon côté² », écrivait-il à sa femme en 1885. Le détour par l'étranger devait remplir la même fonction. C'est dans cette perspective que Gauguin s'investit dans ses expositions à Bruxelles, où le Salon des XX l'avait invité pour 1889.

L'exposition de Bruxelles fut surtout pour Gauguin une occasion de se faire mieux connaître du milieu artistique franco-belge, alors que les marchands refusaient ses toiles³. En 1890, de retour à Paris après un séjour en Bretagne, l'artiste fut sacré « chef des peintres symbolistes » par les jeunes écrivains (dont Stuart Merrill, Jean Dolent, Charles Morice, Vallette, Édouard Dujardin, Laurent Tailhade, auxquels le critique d'art Albert Aurier

¹ Voir, sur l'internationalisation de la carrière de Gauguin *ante et post-mortem*, Béatrice Joyeux-Prunel, « “Les bons vents viennent de l'étranger. L'internationalisation de l'œuvre et de la gloire de Gauguin (1879-1918-1981) », à paraître dans la *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 2005.

² Lettre à sa femme 19 août 1885, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, op. cit. p. 78.

³ Dans une lettre du 4/11/1890, Eugène Boch écrit à O. Maus que Boussod et Valadon ont prié Gauguin de récupérer toutes ses œuvres, ne les appréciant pas. AACB, inv. 5.747.

l'avait présenté). Ce milieu était très lié avec la Belgique¹. Il était à l'origine de la fondation du *Mercur de France*, homologue de la revue *L'Art moderne*, plate-forme des XX à Bruxelles. Entre France et Belgique, le journaliste et critique d'art Octave Mirbeau prit bientôt Gauguin sous sa protection. « Mirbeau et Consorts », était le pilier international de la nouvelle légende de Gauguin², certes limitée à de petits cénacles littéraires, mais prometteuse.

Gauguin s'emballa : « ma réputation s'établit solidement tant à Paris qu'à Bruxelles³... » « Son imagination le porte déjà à songer à se fixer à Bruxelles⁴ », commentait Vincent Van Gogh à son frère Théo. Projetant, avec Van Gogh, de créer une communauté d'artistes, Gauguin envisageait en effet de l'implanter à Anvers :

Anvers ferait tout à fait l'affaire. Parce que la vie y aussi bon marché que dans un trou de Province. Ensuite parce qu'il y a des musées qui ne sont pas à dédaigner pour des peintres. Puis on peut là travailler pour la vente. Pourquoi ne fonderions-nous pas un atelier en mon nom ; avec quelques relations, notre nom un peu connu des vingtistes, ce serait chose possible, *et si peu que l'on fasse on fait toujours un pas profitable. A mon avis l'impressionnisme ne sera vraiment bien à sa place en France que retour de l'étranger*⁵.

L'impressionnisme, entendons celui dont Gauguin se voulait le véritable porte-parole, ou de manière plus générique, l'avant-gardisme, devait donc partir d'abord, afin de revenir plus imposant. Et Gauguin partit. De fait, à son retour Paris en août 1893, il intéressait les marchands : Durand-Ruel organisa une exposition de ses œuvres⁶. L'écrivain Charles Morice lui proposa de faire un ouvrage sur ses souvenirs polynésiens (ce fut *Noa-Noa*). Gauguin se lançait dans la publication. S'étant rendu en Belgique pour la Libre Esthétique en février, il en rédigea un compte-rendu pour les *Essais d'art libre* de son ami Roinart⁷. L'artiste, juge et référence, s'était installé à Paris dans un nouvel atelier où il recevait peintres, musiciens, écrivains français et étrangers – William Molard, Charles Morice, Aristide Maillol, Camille Mauffra, Roderic O'Connor, August Strindberg... Le départ-détour avait bien fonctionné.

¹ Lors du Salon des XX de 1889, une conférence de Teodor de Wyzewa sur « Les origines de la littérature décadente (Verlaine, Laforgue, Mallarmé) » marqua cette alliance entre les milieux d'avant-garde bruxellois et la littérature française novatrice. Albert Aurier et Charles Morice se firent théoriciens du symbolisme littéraire. Gauguin était pour eux le héros de la peinture symboliste.

² Gauguin écrit sa femme en janvier 1890 : « J'ai la chance d'avoir un certain succès, ayant de la part de Mirbeau et consorts l'assurance de toute une campagne nouvelle en ma faveur. » *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis, op. cit.*, p. 181.

³ A sa femme, Arles, s. d. (novembre 1888), *ibid.*, pp. 151-152.

⁴ Vincent Van Gogh, *Lettres à Théo*, Paris, Gallimard, 1988 - Lettre 560, novembre 1888, p. 440.

⁵ Lettre de Gauguin à Vincent Van Gogh, Le Pouldu, vers le 28 janvier 1890, in Paul Gauguin, *45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh*, Collection Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam, éditées par Douglas Cooper, Lausanne, la Bibliothèque des Arts, 1983, p. 301. Gauguin souligne ; c'est moi qui mets en italique.

⁶ L'exposition eut lieu du 4 novembre au début décembre 1893.

⁷ *Essais d'art libre*, t. IV, avril 1894.

Le détour par l'étranger ne devait pas se limiter à sa dimension physique ou réelle. Il convenait d'en amplifier la portée symbolique. Ainsi Gauguin fit tout pour entretenir la part étrangère de son image d'artiste. Organisant une vente de ses œuvres en février 1895, il décida ainsi que le dramaturge et romancier suédois August Strindberg (1849-1912) préfacerait son catalogue. L'écrivain refusa. Gauguin n'y renonça pas pour autant : il inséra la lettre de refus de Strindberg à la place habituelle de la préface, avec sa propre réponse, et surtout tira parti d'une manière nouvelle du refus de Strindberg :

Je reçois aujourd'hui votre lettre ; votre lettre qui est une préface pour mon catalogue. J'eus l'idée de vous demander cette préface, lorsque je vous vis l'autre jour dans mon atelier jouer de la guitare et chanter ; votre œil bleu du nord regardait attentivement les tableaux pendus aux murs. J'eus comme le pressentiment d'une révolte : tout un choc entre votre civilisation et ma barbarie. Civilisation dont vous souffrez. Barbarie qui est pour moi un rajeunissement¹.

Alors qu'il entendait, dans un premier mouvement, associer la position avant-gardiste de l'écrivain suédois avec la sienne, Gauguin se rabattit sur une stratégie plus utile : se positionner de manière plus radicale que Strindberg. Son originalité ne serait plus liée à un symbolisme du Nord, mais à une référence plus étrangère encore : celle de la « barbarie ». Barbarie et « rajeunissement » allaient donc de pair, de même que le paradigme de l'étranger était consubstantiel à l'identité « jeune » de Gauguin, c'est-à-dire en fait à sa prise de position avant-gardiste. Cette initiative se liait aussi à la valorisation individualiste de la décadence et de la barbarie, lancée par Paul Verlaine puis par Maurice Barrès dans *Sous l'œil des Barbares* (1888). Le moi était barbare, radicalement autre. Gauguin s'inspirait implicitement de la figure d'Arthur Rimbaud, dont l'avant-gardisme artistique était allé de pair avec une rupture totale, exil radical jusqu'à l'abandon de la poésie. La disparition de Rimbaud avait justement accompli, aux yeux des milieux avant-gardistes, sa vocation de poète. Gauguin, lui, tirait parti des conséquences symboliques de sa proximité de « barbare » avec le poète ; mais il continuait de peindre.

Le détour par l'étranger, effectif et symbolique, ne fut ainsi pas sans lien avec l'amplification de la renommée de Gauguin. Le problème du peintre est qu'il n'en profita pas directement – peut-être aurait-il fallu qu'il revienne réellement à Paris. En effet son art devint l'affaire des autres : celle des marchands, celle des hommes de lettres et celle de la génération des peintres symbolistes. On faisait des bénéfices sur son nom et ses œuvres ; mais l'artiste éloigné à Tahiti n'y gagnait pas directement. A l'étranger la jeune génération, en particulier les nabis, marchait sur ses traces : « Voyez cette bande des dix comme elle se remue, comme elle avance. Vous allez les voir en Suède, en Norvège, au Danemark et

¹ Lettre à Strindberg s.d. (Paris, 5 février 1895), *Lettre de Gauguin à sa femme et à ses amis*, op. cit. p. 263.

récolter. Qui les a fait naître et estimer¹ ? » Gauguin trépignait. A l'étranger aussi on misait sur son image, dont il se sentait dépossédé : « Merci de l'exposition à Stockholm quoique je la juge plus néfaste que productive. C'est un rendez-vous de roublards élégants de toutes nations, fardés, maquillés, le sourire aux lèvres. [...] Ce que j'aurais voulu c'est un correspondant là-bas intelligent qui fasse voir mes toiles aux clients et les fasse comprendre² !!! »

Quels correspondants Gauguin aurait-il pu contrôler, éloigné dans son île tropicale ? La fuite du monde avait permis de donner naissance à la légende de Gauguin. Mais sa réputation s'était émancipée de lui. Gauguin était aux mains (ou aux plumes) des littérateurs qui glosaient sur son œuvre, des jeunes qui reprenaient ses idées et des marchands qui commençaient à stocker ses toiles. Dans la logique du champ de l'art moderne les absents, entendons les proscrits, avaient toujours raison, en tout cas lorsqu'ils pouvaient prouver qu'ils n'étaient pas prophètes en leur pays, et qu'ils l'étaient à l'étranger. Mais pour vivre de cette position symbolique, il fallait rester au pays. Odilon Redon n'avait pas tort : il était bon, certes, de quitter Paris pour construire sa réputation ; mais il ne fallait pas trop s'en éloigner.

Odilon Redon et l'ubiquité des arts graphiques : un double détour

Redon, lui, parvint à gérer sa carrière parce qu'il renonça au radicalisme à outrance de Gauguin ; ceci très probablement grâce à son caractère beaucoup plus conciliant, à une situation personnelle et familiale plus équilibrée, et à un désir d'ascension sociale très fort, probablement lié à ses origines familiales de bonne bourgeoisie provinciale. Son père bordelais, après un long séjour en Louisiane, était revenu en France et s'était installé dans le Bordelais. Redon passa son enfance dans la propriété familiale du Médoc, dans l'ambiance décalée des familles oscillant entre la pression des traditions terriennes, et celles de l'attrait de la ville moderne. Il fut envoyé à 15 ans à Paris par sa famille (vers 1865) qui désirait qu'il s'essayât à l'architecture. Il s'orienta finalement vers les Beaux-Arts, entra dans l'atelier de Gérôme, et vivota par la suite entre violon et peinture, Paris et la propriété familiale de Peyrelebade. A partir des années 1870 (il avait trente ans), Redon fréquenta assidûment les salons musicaux parisiens dans lesquels il était parvenu à s'introduire, en particulier le salon littéraire et musical de Madame de Rayssac.

¹ A Charles Morice : Tahiti, s. d. (mai 1896), *ibid.*, pp. 274-275.

² Lettre à William Molard, Tahiti, août 1897, *ibid.* p. 277.

C'est là qu'il rencontra en 1880 Camille Falte, originaire comme lui d'outre-Mer, plus ambitieuse encore que son artiste de mari. Camille fut l'assistante précieuse de sa carrière, l'épaulant et l'encourageant, à la différence de Mette Gauguin qui ne pouvait s'entendre avec son époux trop instable. Camille Redon se fit discrète et attentive aux côtés de son conjoint, prenant plus de place après 1909 dans la gestion de sa carrière. Elle se chargeait de nombreuses lettres aux amateurs et collectionneurs, les invitant à passer « voir Redon », leur envoyant des coupures de presse, donnant des nouvelles de son époux ou leur demandant simplement leur soutien¹. Camille et Odilon Redon venaient tout deux de contrées lointaines, ils avaient voyagé. Ils étaient capables d'envisager pour l'artiste une échelle de carrière plus large que la seule perspective franco-française.

Autre avantage : Redon vivait avec un capital économique suffisant pour ne pas dépendre des autres. Il fut donc à même de pratiquer une stratégie assez semblable à son collègue et concurrent Gauguin, mais beaucoup plus fine et finalement plus réaliste au point de vue financier. D'une part il quitta le champ artistique parisien de manière symbolique, en n'y exposant plus, et se concentra sur le marché étranger, en particulier les milieux modernistes bruxellois. D'autre part l'artiste laissa se développer sa renommée dans le champ artistique littéraire francophone, si bien qu'il restait symboliquement présent dans le champ de l'art parisien. Redon put jouer ce jeu du *double détour*, par l'étranger et par le champ littéraire, parce qu'il concentra sa carrière non sur l'exposition de ses huiles, mais sur la propagation de ses œuvres graphiques. Ses « noirs » voyageaient mieux que les huiles, et leur reproduction en série, dans des revues, des romans ou des recueils de poésie, permettait d'en répandre les images très aisément. Cette ubiquité physique était aussi une ubiquité de champ, artistique et littéraire à la fois. Elle était tenable dans la mesure où Redon était soutenu, enfin, par un réseau médiatique et littéraire disposé à promouvoir son œuvre.

Redon comprit très tôt l'usage qu'il pouvait faire de la gravure. Il s'était initié à l'eau-forte dans les années 1860, et pratiquait le fusain avec prédilection. A partir de 1876 il se mit à utiliser la lithographie pour conserver et exposer le style de ses petits tableaux à l'huile, et surtout pour diffuser généreusement ses compositions en France, en Allemagne et en Belgique. Cette démultiplication de ses œuvres était un substitut provisoire à l'exposition. En outre elle avait l'avantage de favoriser une diffusion à faible coût. Elle

¹ La correspondance envoyée par les Redon au comte Harry Kessler contient en particulier une lettre de Camille (s.d., qui doit être de l'automne 1909 : la lettre est rédigée sur un papier endeuillé, probablement suite à la mort de Juliette Dodu (1848-1909), la sœur de Camille) où cette dernière convie le comte à venir voir l'état d'une commande qu'il a faite à Redon, et dont l'artiste se dit fort content (Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, Nachlass Kessler). Je me fonde ensuite sur les *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes...*, Paris, José Corti, 1987, en particulier les lettres adressées par Camille au collectionneur André Bonger après 1909.

permet d'autre part à Redon de mobiliser autour de son travail des relations personnelles, qu'il s'attachait par des cadeaux qu'il pouvait offrir sans trop de difficulté. Ainsi Redon s'associa des écrivains dont les positions dans le champ littéraire étaient homologues de la sienne. Les poètes symbolistes et décadents venaient d'une génération arrivée à l'âge d'homme vers 1885, qui voulait elle aussi sa place au soleil et se percevait comme dominée¹. Ces écrivains cherchaient des alliés dans le monde de l'art. Les œuvres graphiques de Redon pouvaient non seulement illustrer des poésies, mais encore, par leur dimension très onirique et symboliste, leur donner support. Elles offraient ainsi un cadre idéal pour manifester concrètement l'alliance entre la plume et le pinceau².

Redon eut la chance, nous l'avons vu, d'être pris en charge par Joris-Karl Huysmans, dont le roman *A Rebours* (1884) avait été reçu comme l'emblème d'une génération symboliste internationale en rupture avec la génération qui la précédait. Huysmans devint vite l'organisateur d'une distribution internationale hautement stratégique de dons des lithographies de Redon, et de leur service de presse³. Investi par une rhétorique enchantée, l'œuvre graphique de Redon était tout à fait propice à une transposition littéraire dont le petit club des cercles décadents et symbolistes français, belges et hollandais en particulier, s'arrogeaient l'exclusivité. C'est par ce réseau que Redon fut invité au Salon des XX à Bruxelles en 1886⁴. Il s'investit immédiatement dans le développement de ses relations avec les XX, ne lésinant pas sur les cadeaux et les courriers qui lui permettraient d'être en bons contacts avec Octave Maus en particulier⁵. Redon commençait à comprendre qu'il lui serait plus facile de s'implanter à l'étranger qu'à Paris. A la même époque en effet Huysmans avait tenté de prendre contact pour lui avec Durand-Ruel⁶ : le romancier n'y parvint pas, ses relations avec les impressionnistes n'étant pas au beau fixe. Huysmans lui-même conseilla donc à Redon de miser sur le marché étranger, aidé par l'écrivain et collectionneur hollandais Ary Prins (1860-1922), « décidé à se démener en Hollande et à Hambourg où il demeure, pour vous⁷ » et persuadé du « sérieux débouché de ce côté là, d'articles et de vente » que représentait en particulier l'Allemagne. En mars 1887 Redon exposait au premier Salon de l'Art indépendant à Bruxelles.

¹ Voir Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste, 1870-1910*, Paris, Nizet, 1971 (1^e édition 1918).

² Voir Dario Gamboni, *La Plume et le Pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, Le Sens Commun, Éditions de Minuit, 1989.

³ *Ibid.*, p.57.

⁴ Lettre d'O. Redon à O. Maus, le 12 janvier 1886. AACB, Fonds Vander Linden, inv. I/4.746.

⁵ Le 27 mars 1886, Redon offre un exemplaire de sa dernière lithographie à Maus. AACB, inv. I/4.750.

⁶ D'après une lettre de Huysmans à Redon du 2 février 1886, *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren à Odilon Redon*, Paris, Librairie José Corti, 1960, lettre VII, p. 103.

⁷ Huysmans à Redon, *ibid.*, 28 juin 1886, lettre XIII, p. 107.

A Bruxelles, Redon devint ami de l'avocat, mécène et romancier Edmond Picard, d'Octave Maus et du poète et critique Émile Verhaeren. En 1887 Picard fit appel à Redon pour illustrer *Le Juré*, la dernière de ses *Scènes de la Vie judiciaire*. La même année Verhaeren le recommanda auprès de l'éditeur Deman. L'artiste se proposa immédiatement pour réaliser des albums de lithographies¹. Ce fut le point de départ d'une collaboration régulière avec l'éditeur belge, essentielle dans la carrière de Redon. Ses lithographies ornaient les recueils de Verhaeren, Iwan Gilkin, Jules Destrée, Ferdinand Hérold ; des collections de ses *noirs* se constituaient en Belgique. Bientôt Deman lui commanda, en plus de *La Tentation de Saint Antoine*, une illustration des *Fleurs du Mal*. Quant à Verhaeren, il fit appel à Redon pour illustrer des frontispices pour ses recueils poétiques *Les Soirs* (1888), *Les Débâcles* (1889) et *Les Flambeaux noirs* (1890). C'est à Bruxelles que parut la première monographie sur Redon, toujours chez Deman, réalisée par Jules Destrée en 1891².

Redon apportait à ces soutiens belges et hollandais une distinction symbolique non négligeable : celle d'un artiste parisien, de la même génération que les impressionnistes, qui avait exposé avec eux une fois, et qui était disposé à nouer avec ces hommes de lettres bruxellois des relations privilégiées voire exclusives. Les titres allusifs de ses lithographies, laissaient place au mystère et fonctionnaient de manière autonome : ils ajoutaient aux recueils des poètes dont Redon réalisait les illustrations, une dimension artistique susceptible de les distinguer encore sur le vaste marché de l'édition.

L'œuvre de Redon enfin, était valorisante pour un collectionneur. En se spécialisant dans la gravure, Redon avait mis en place un *Opus* dont il était tentant de constituer une collection la plus complète possible : ses œuvres étaient numérotées. L'intention du peintre fut d'ailleurs de bien montrer que son travail était destiné aux collectionneurs, et aux meilleurs. Pour l'exposition des XX de 1890, il préconisa ainsi d'exposer des œuvres que possédaient à Bruxelles Edmond Picard et l'éditeur Deman³. Ces propriétaires archi-connus du Tout-Bruxelles devaient être mentionnés bien entendu dans le catalogue. Alors que Redon aurait pu n'exposer que des œuvres à vendre directement, il préférait montrer des gravures appartenant à ses amateurs, donc investir sur son image d'artiste apprécié des meilleurs connaisseurs. Mieux valait montrer une œuvre qui était déjà l'objet d'achats, donc objet de désir de collectionneurs, que des lithographies en attente d'acheteurs.

¹ Lettre de Redon à Verhaeren, 23 novembre 1887 : Redon a appris, par Maus, que Verhaeren l'a recommandé auprès de Deman et l'en remercie ; il lui suggère de proposer à l'éditeur *La Tentation de St Antoine*, de Flaubert, un album de 8 à 10 planches. AML, FS XVI 148/970.

² Jules Destrée, *L'œuvre lithographique de Odilon Redon*, catalogue descriptif, Bruxelles, Deman, 1891.

³ Lettre de Redon à O. Maus, décembre 1889, Archives des XX, AACB, inv. 5290.

La prise en charge de Redon par ce réseau étranger constituait donc un substitut à la reconnaissance parisienne, une sorte d'exil et de détour ; et non un ajout à cette reconnaissance, comme pour Monet ou Renoir. Redon, cependant, aurait pu continuer à exposer à Paris. L'artiste était une figure connue à la Société des Indépendants, qu'il avait contribué à fonder et dont il était le secrétaire. Or il choisit de quitter le Salon des Indépendants, où il n'exposa plus. Sa dernière exposition à Paris fut une brève participation au Salon des Trente-trois chez George Petit en décembre 1888, où il n'avait manifestement pas sa place. Jusqu'en 1892 il n'exposa plus à Paris. Pourquoi accepta-t-il de laisser sa notoriété aux soins des milieux littéraires symbolistes, sans tenter en même temps de faire voir ses œuvres dans de grands Salons ou galeries parisiens ? L'artiste était conscient du rôle émulateur de Paris, qui contrastait si fort avec le calme de sa vie en Gironde : « [...] sans nul doute, Paris a du bon : nous en disons du mal, mais il donne à l'artiste la direction de l'effort, l'analyse de son moi¹. » Mais il était plus conscient encore que le public parisien était motivé, lui, par le public étranger.

Redon se permit de quitter le marché des expositions parce qu'il bénéficiait déjà d'un bon réseau de collectionneurs ; et parce qu'il exposait à l'étranger. Émile Bernard lui avait fait rencontrer le collectionneur hollandais André Bonger (1861-1934), beau-frère de Théo Van Gogh, qui lui fut un soutien exceptionnel. Il soutenait ses cotes dans les ventes publiques et privées ; il lui apporta son appui financier auprès de la galerie Durand-Ruel. Bonger était un collectionneur averti, et ce d'autant plus qu'il comptait bien se constituer un patrimoine artistique². Il connaissait le rôle de la presse dans la reconnaissance d'un artiste et sut soutenir Redon auprès des critiques qu'il connaissait en Hollande. Ses lettres à Redon nous renseignent notamment sur les achats publicitaires qu'il fit dans des revues hollandaises, et de leurs répercussions en Allemagne du Nord. Bonger avait fondé avec Théophile de Bock le Cercle des Arts de La Haye, le *Haagsche Kunstkring*. Jan Toorop y organisa avec lui et Sara de Swart, une amie d'Émile Bernard, une exposition graphique de Redon en 1894. Redon s'activait également de son côté. La même année il écrivit à Bonger : « Je viens de me faire quelques relations à Londres ; il est probable que j'y ferai une exposition, bientôt l'an prochain. On me conseille beaucoup de viser de ce côté-là aussi, j'ai l'intuition d'une réussite chez les Anglais³. »

¹ Lettre de Redon à M. Bonger, Peyrelebadé, le 18 juillet 1894, in *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916, publiées par sa famille*, Paris et Bruxelles, Librairie nationale d'Art et d'Histoire, G. Van Oest & Cie, 1923, p. 20.

² Voir l'introduction de Suzy Levy aux *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes...*, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 8.

³ A Bonger, Paris, 9 juin 1894 *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes...* édition établie et présentée par Suzy Levy, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 18.

C'est une fois assurée cette « réussite » à l'étranger, que Redon réapparut sur le marché parisien. En 1892 il avait exposé avec la Rose + Croix. L'année suivante une exposition de dessins, pastels et lithographies de Redon eut lieu à la Librairie de l'Art indépendant, toujours dans le sillage des cercles symbolistes littéraires. En 1894 Redon fit son entrée dans les milieux plus cotés de l'art moderne parisien : en mars-avril Durand-Ruel lui consacrait une exposition personnelle. Quatre ans plus tard cette entrée était entérinée par l'introduction d'une lithographie en couleur à l'exposition très whistlérienne de *l'International Society of Sculptors, Painters and Gravers* de Whistler (mai 1898). En 1899 c'est autour de Redon qu'eut lieu chez Durand-Ruel une exposition consacrée aux « jeunes tendances », et l'artiste fut intégré à la Décennale de l'art français, organisée pour l'Exposition universelle.

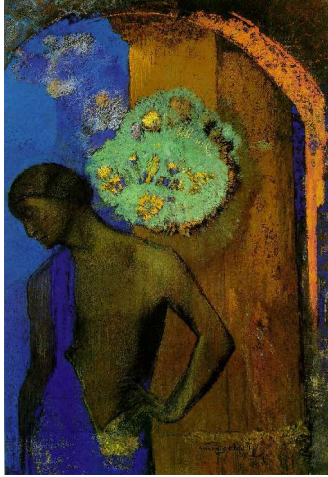
Ce retour de l'étranger explique largement que Redon, qui avait été « inventé par les littérateurs » (Dario Gamboni) et avait donc accepté leur tutelle, pût juger possible à la fin des années 1890 de protester de cette domination difficilement supportable. Sa guerre d'indépendance contre les hommes de lettres partit dans deux directions : celle de son aura d'occultiste, et celle de l'abandon de sa production de *noirs*. L'image d'un Redon « d'au-delà » avait été prise en charge par sa propre famille, et s'entretenait elle-même de mystères sur lesquels Redon ne donnait aucune précision. On voulait savoir. Dans une lettre à son père, en mai 1894, le peintre belge Francis E. Huyslop-Evenepoel, élève de Gustave Moreau, écrivait qu'il avait eu la chance de participer à un dîner chez Gaston Redon, le frère d'Odilon, en présence de Stéphane Mallarmé : « Le frère m'a raconté, que les Redon sont originaires de Marseille, d'une mère créole. Là-bas, en famille, ils s'adonnaient aux pratiques du spiritisme et de l'occultisme – milieu étrange – où on a développé des théories et des visions d'un au-delà¹. » La rumeur travaillait bien : la mère de Redon, originaire de la Nouvelle-Orléans, devenait créole, et Bordeaux se transformait en Marseille, tandis que la jeunesse solitaire et provinciale de Redon s'entourait d'un halo de spiritisme.

Redon d'autre part, reprit en main son œuvre. A partir des années 1890, il se mit de manière extensive à un travail en couleur, alors que jusqu'ici il se consacrait presque exclusivement au noir². Il retravailla même certains noirs réalisés plus tôt au pastel, comme pour reprendre en main son œuvre antérieur. Son *Saint Jean* par exemple, un pastel de 1892 [Figure 26], est une composition chromatique dont le noir initial est couvert presque

¹ Lettre du 21 mai 1894, citée dans *Journal inédit de Ricardo Viñes : Odilon Redon et le milieu occultiste (1897-1915)*, éd. par Suzy Levy, Paris, Aux Amateurs de livres, 1987, p. XVIII.

² Harriet K. Stratis, "Beneath the Surface, Redon's Methods and Materials", in *Odilon Redon, Prince of Dreams 1840-1916*, cat. exp. édité par Douglas W. Druick (1994), pp. 353-377, pp. 427-431.

complètement par une couche de pastel. Le retour à la couleur était aussi une prise de distance vis-à-vis des noirs reproductibles à l'envi : un pastel était unique. Symboliquement, enfin, Redon revenait sur l'image noire construite par ses critiques d'art, et reprenait en main son image d'artiste.



**Figure 26 : Odilon Redon (1840-1916),
Saint Jean, 1892,
pastel sur fusain, 42,5 x 29 cm,
collection particulière**

Ce retour sur soi ne se manifesta pas seulement dans la pratique artistique de Redon. L'artiste remet aussi en cause explicitement la domination symbolique des hommes de lettres sur son œuvre. Dès 1898, sa correspondance commence à contredire le mythe symboliste construit par les poètes et écrivains symbolistes, jusqu'à donner même des raisons financières et stratégiques à ce qui était présenté dans le champ littéraire comme une génialité intérieure. Dans une lettre à son collectionneur André Mellerio (1862-1943) Redon écrivit ainsi :

[...] je puis vous dire pourquoi j'ai fait de la lithographie : c'est que j'avais, avant, vainement essayé de produire dans le salon officiel les nombreux fusains que j'avais crayonnés et qui dormaient dans mes cartons. Fantin-Latour me donna l'excellent conseil de les reproduire à l'aide du crayon gras ; il me passa même de bonne grâce, une feuille de papier report, pour le calque. J'ai donc fait mes premières lithographies, *pour multiplier mes dessins*. Et voyez comme cette source première manque déjà de grandeur !

Naturellement, voulant me produire, l'idée d'une suite me vint à l'esprit, et le premier album est ainsi le recueil de quelques pièces anciennes variées, mais dans lequel, prenant goût au procédé nouveau que j'essayais, j'ai fait, pour le terminer, de la lithographie de jet.

Le titre [*Dans le Rêve*] me vint tout de suite aisément, et désignait mon atmosphère personnelle dans l'ambiance, à ce moment là. (On lisait *l'Assommoir* et les impressionnistes, avec Degas, avaient déjà fait une large trouée, à la suite de Zola)¹.

On n'aurait pas mieux déconstruit son image de poète des rêves. Hasard, calculs pour « se produire », agrégation de pièces variées sans cohérence mûrie, essais et erreurs ne suffisaient

¹ 21 juillet 1898, *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916, publiées par sa famille, op. cit.*, p. 30. Je souligne.

pas à Redon qui partit en croisade contre les littérateurs et leurs surinterprétations. Non, ses titres n'étaient pas de la poésie : « [...] combien il m'en coûte d'insister sur les subtilités que pourraient vous suggérer les ouvrages qui le suivent [cet album], à cause des suscriptions où vous voulez voir trop, où vous me supposez des visées que je n'ai pas eues. » Et Redon terminait, presque machiavélique : « Toutes les raisons que je vous donnerais sur la contexture de mes albums vous paraîtraient insignifiantes et puériles ; elles leur enlèveraient le prestige qu'ils doivent avoir. Encore une fois, il est bon d'entourer toute genèse d'un mystère. » Et sur son album à *Edgar Poe* : « On se trompait, [...] ces contes ne sont pas mon livre de chevet. Pourtant je mis quelques mots sous ces nouvelles planches, habilement, je crois, et le public s'y trompa. Evidemment, je n'avais fait là qu'une équivoque, bien permise, très légitime ; l'album fut remarqué, c'était l'essentiel pour moi¹. »

Redon avait beau jeu de se présenter comme un homme capable de désacraliser son art. « Ma fantaisie m'a toujours servi », écrivait-il encore à Mellerio. « Elle a été mon ange-gardien. [...] dans le creuset fatal où s'élabore le produit de l'art, tout est primé par le précieux caprice de cet inconnu. [...] Rien ne se fait par la volonté seule². » L'artiste ne perdait rien à cette démythification, car il disposait d'autre part des attributs irréfutables du prophète incompris. On lit ainsi dans *A soi-même*, rédigé vers 1913, alors que Redon était devenu une figure de proue des nouvelles générations de l'avant-garde (et même des cubistes³), que si la gloire parisienne lui fut refusée, surtout aux débuts, c'était parce que l'estampe, « goûtée plutôt en pays grave, régions du Nord, par exemple, et non celles du Midi, où le soleil nous extériorise et nous enchante, n'est guère estimée en France. » Et Redon s'affirmait prophète incompris par essence : « Pour dire ici toute ma pensée, j'ai toujours cru que mon public était loin de ces lieux, ainsi que le prouva d'ailleurs la première attention qui me fut donnée : c'est tout d'abord au-delà de la frontière qu'on aima et rechercha mes travaux⁴. » Redon semblait avoir oublié que Huysmans avait été le premier à s'intéresser à son œuvre. Un double détour par le champ littéraire d'une part et par le marché artistique étranger d'autre part, facilité par la maniabilité des œuvres graphiques, permit ainsi à Redon de revenir vers le champ artistique et littéraire parisien plus avant-gardiste encore qu'il n'était parti.

¹ *Ibid.*

² Peyrelebadé, 16 août 1898 – *ibid.* p. 33-34.

³ Voir *infra*.

⁴ *A soi-même, journal (1867-1915)*. Paris, H. Fleury, 1922, cité dans les *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes...*, *op. cit.*, p. 19.

« C'est la gloire » pour Redon

Dès le tournant du siècle, Redon devint ainsi un père pour les jeunes de son époque, au même niveau que Cézanne. Le nabi Maurice Denis pensait en 1898 réaliser un *Hommage à Redon* : on peut lire dans son journal au mois de mars 1898 : « Faire un tableau de Redon dans la boutique de Vollard, entouré de Vuillard, Bonnard, etc¹. » Un an plus tard, en mars 1899, une exposition des jeunes organisée chez Paul Durand-Ruel se fit autour de Redon : on vint chez lui pour la préparer², et c'était manifestement une gloire, dans les milieux symbolistes, que d'être exposé près de cet unique représentant de la génération précédente. Le comte Antoine de la Rochefoucault écrivait ainsi à Émile Bernard au sujet de son placement : « Les deux objets d'art sont bien placés. Le Maître Odilon Redon et moi, nous avons tenu bon pour qu'ils aient une place digne de leur beauté. Vous êtes à côté d'Odilon Redon³ ». Ainsi, alors qu'en 1898 Paul Signac, qui n'aimait pas le symbolisme, était encore sceptique vis-à-vis de Redon, deux ans plus tard ce dernier triomphait dans des cercles plus larges que le seul réseau symboliste. Le jeune virtuose Ricardo Viñes relate dans son journal, au 5 juin 1900, un banquet en l'honneur de Redon : « Toute la fleur de la peinture d'aujourd'hui assistait à ce banquet ; non pas la sotte peinture officielle, mais les véritables grands artistes. Nous étions vingt-six. [...] Nous [Viñes et son frère] fîmes la connaissance de Théo Van Rysselberghe [...]⁴. » Van Rysselberghe, l'ancien pointilliste et grand camarade de Signac, était donc là.

Pour Redon, le succès était ainsi au rendez-vous, succès symbolique et financier. En 1901 l'artiste installa sa famille avenue de Wagram, et lui et son épouse mirent leur fils au lycée Carnot⁵. En mars 1903 eut lieu une exposition consacrée à Redon chez Durand-Ruel (du 16 au 23 mars). Redon était intégré parmi les grands de l'art contemporain moderne, puisqu'il exposait chez Durand-Ruel. La consécration officielle vint vite, avec l'achat en février 1904 des *Yeux clos* par le Musée du Luxembourg. La même année, le Salon d'Automne présentait un *Hommage à Redon* avec 62 de ses pièces, avant même la rétrospective consacrée à Gauguin deux ans plus tard – Gauguin qui pourtant était déjà mort.

¹ Maurice Denis, *Journal*, Paris, Editions du Vieux Colombier, 1957; t. 1 (1884-1904), p. 143.

² Voir le journal de Paul Signac, 15 décembre 1898 : « Convoqué par Vuillard pour causer de notre future exposition. Il me mène chez Redon, autour duquel nous devons nous grouper, paraît-il. » « Extraits du journal inédit de Paul Signac – III – 1898-1899 », article cité, p. 34.

³ 28 mars 1899, cité dans les *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren à Odilon Redon*, Paris, Librairie José Corti, 1960, p. 214.

⁴ *Journal inédit de Ricardo Viñes : Odilon Redon et le milieu occultiste (1897-1915)*, op. cit. pp. 19-20.

⁵ Voir une lettre de Redon à sa mère, de Paris, 32 av Wagram, 1901 (sans date) - *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916, publiées par sa famille*, op. cit. p. 44.

La carrière de Redon, du détour par l'étranger au retour dans le champ parisien, pouvait s'envoler à nouveau vers des horizons plus larges. Une consécration parisienne était en effet un nouveau tremplin pour une diffusion internationale de son œuvre. Redon put en sus être porté par les réseaux cosmopolites de la haute société parisienne, dont il était une figure puisqu'il en fréquentait les salons. En 1910 le prince Antoine Bibesco (1878-1951), diplomate, homme des salons parisiens, ami de Marcel Proust et amateur d'art, organisa pour Redon une exposition à Londres où il était secrétaire de la Légation de Roumanie depuis 1904. « Le Prince Bibesco a fait à Londres, dans son Hôtel toute une salle Redon », expliquait Camille Redon à André Bonger. « C'est la gloire, dit en riant Redon, c'est la réussite sûrement qui arrive. Maintenant que les Cézanne sont casés chez les collectionneurs, les marchands vont s'occuper des Redon. Hessèle de l'Avenue de l'Opéra en a pris une quinzaine¹. » La gloire de l'artiste était un écho de l'étranger, une fois de plus. Réciproquement la consécration parisienne ne pouvait que rayonner vers l'étranger. Dans le même courrier Camille Redon envoyait à Bonger « un article paru dans Paris-Journal à propos d'une donation anonyme [*sic*] de la collection complète des lithographies de Redon à la Bibliothèque Nationale, c'est vraiment heureux pour Redon ce don que tous les étrangers pourront feuilleter tranquillement². »

L'originalité du cas Redon est que cette consécration de son vivant ne l'empêcha pas de rester une référence pour les jeunes, non seulement les avant-gardes de 1900, mais aussi pour les deux générations suivantes. Il fut invité en 1911 à l'exposition du *Moderne Kunstkring* d'Amsterdam, où se produisaient les fauves de l'époque. Redon avait hésité à participer à cette exposition. Il écrivit dans une lettre à son ami et collectionneur André Bonger, le 16 septembre 1911 : « Je ne voudrais pas me commettre hors convenance : ainsi que je vous l'ai dit, cette exposition est peut-être un groupement de jeunes, parmi lesquels je ne serais que déplacé. Les *fauves* m'intéressent beaucoup, mais manifester avec eux, c'est est autre chose³. » Redon participa finalement au mouvement. Enfin l'avant-garde « néo-symboliste » des années 1910 le couronna comme son prince⁴. En 1912, la revue *La Vie* publiait un « Hommage à Redon » rédigé par André Salmon, critique d'art et poète des milieux cubistes, grand ami de Picasso. La même année, dans *La Jeune Peinture française*, Salmon prétendit que si les jeunes artistes, comme les poètes, avaient coutume d'élire un

¹ Camille Redon à André Bonger, Paris, 1^{er} janvier 1910 ; *Lettres inédites d'Odilon Redon...*, *op. cit.*, p. 196

² *Ibidem*.

³ *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes...* Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 212.

⁴ Michel Decaudin expose la recrudescence nouvelle du symbolisme dans les années 1910, dans *La Crise des Valeurs symbolistes. 20 ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, Collection « Universitas », 1960. Marc Antliff développe cette question dans *Inventing Bergson : Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1992.

prince, « il leur conviendrait d'élever à la souveraineté Odilon Redon, solitaire magnifique¹. »

« Solitaire magnifique » ? Redon ne l'était pourtant pas vraiment. Du moins son image et sa réputation différaient largement d'une réalité d'ailleurs nécessaire à leur construction. Redon cultivait en effet l'apparence d'un artiste délaissé, prophète incompris plus unique que tous les autres. Dans les faits il se préoccupait fort soigneusement de sa carrière, et collaborait pour cela avec les meilleures galeries parisiennes. La carrière de Redon fut largement soutenue par les marchands Paul Durand-Ruel puis Eugène Druet (1867-1916), qui montraient ses œuvres chez eux et en prêtaient aux expositions étrangères. Durand-Ruel fit une deuxième exposition Redon en février 1906. Redon organisa sur cette lancée une vente de son atelier à Drouot en mars 1907 – il avait besoin d'argent pour régler les frais d'un méchant procès familial. Les prix montèrent fort bien. Dans les mois qui suivirent on vit des œuvres de Redon dans deux expositions chez Bernheim-Jeune². En juillet 1908, il y avait aussi des Redon dans une exposition chez Druet, qui lui consacra en novembre une exposition personnelle. L'image désintéressée était tout à fait utile à la montée d'une réputation et des prix qui lui correspondait. Lors de sa vente aux enchères, Redon s'étonnait presque : « Le comble de mon aventure [...] c'est qu'elle [la vente] me fait une étonnante réclame et que je n'ai jamais tant fait affaires³. »

Il convenait donc d'entretenir encore cette image d'artiste persécuté : « Et voici l'heure où quelques pièces circulent sur la place et passent en vente, alors que pas un marchand (ils sont tous mes ennemis) ne me soutient. C'est d'autant plus fâcheux que l'Hôtel de la rue Drouot est devenu un mirage où l'on fabrique des prix pour agir à l'étranger, ici personne n'est dupe⁴. » Personne n'était dupe et c'est justement pour cela que les marchands parisiens prêtaient des œuvres de Redon à l'étranger, et qu'ils continuaient à l'exposer. En mai 1910, il y avait encore une exposition Redon chez Durand-Ruel ; Druet envoya *Le Christ* et *La Femme d'Orient* de Redon aux *Grafton Galleries*, pour l'exposition *Manet and the Post-Impressionists* ouverte en novembre 1910 ; il prêta également des œuvres à l'exposition de l'Institut français de Saint-Petersbourg en janvier 1912. Et Redon poursuivait dans sa correspondance avec André Bonger, orchestrateur à l'étranger de sa renommée : « Il y a certains silences qui me sont pénibles. Il y a une résistance cachée, ou [*sic*] je suis dans les victimes. Je ne suis d'aucun parti. Il m'a toujours semblé qu'un artiste est seul, et ne peut

¹ André Salmon, *La Jeune peinture française*, *op. cit.*, avant-propos (p. 7).

² « Fleurs et natures-mortes », 14-30 novembre 1907, et « Portraits d'hommes », 16 décembre 1907-4 janvier 1908, galerie Bernheim-Jeune.

³ Lettre à Bonger, 3 mars 1907, *Lettres inédites d'Odilon Redon...*, *op. cit.*, p. 143.

⁴ A André Bonger, Paris, 4 juillet 1908, *Lettres inédites d'Odilon Redon...*, *op. cit.*, p. 158.

être que seul. Sans savoir où se classer aujourd'hui, je sais où je ne suis pas. Et pas autre chose¹. »

Que Redon sût où il n'était pas fut probablement aussi très utile à sa récupération par les nouvelles avant-gardes de l'époque, dont la définition était aussi de savoir où elles refusaient d'être. Redon finit par incarner l'artiste solitaire et plongé dans son art de la manière la plus authentique, l'artiste désintéressé et poétique, et sa gloire parmi les jeunes, déjà « retour de l'étranger », se répercuta de Paris vers les nouvelles avant-gardes étrangères à l'écoute des avant-gardes parisiennes. Ainsi le peintre américain Walter Pach (1883-1958) se prit de passion pour Redon, et s'investit pour sa gloire outre-Atlantique. En 1913 il prépara avec Redon son envoi pour l'exposition de l'*Armory Show* à New-York, où *Le Silence* (catalogue n° 300) clôturait une exposition commencée par des bouquets de fleurs. Sa monographie sur Redon, publiée à l'occasion de l'exposition, fit de Redon une fois de plus un peintre solitaire et désintéressé. L'image produite convenait tout à fait au peintre : « Je viens de relire votre étude, et, en faisant la part de l'enthousiasme, en pareil cas – qui d'ailleurs fait votre éloge, tout autant que j'en suis flatté et touché – je le [*sic*] trouve à merveille et fort bien, pour ma présentation en Amérique. Si vous me demandiez de l'approuver, ce serait tout à fait². » Et Camille Redon, sa fidèle compagne, commentait :

L'exposition de New York a vraiment dépassé toutes nos espérances : une lettre de l'organisateur est vraiment touchante, il dit que Redon est l'initiateur du beau, que les visiteurs ont manifesté leur approbation devant sa belle salle (etc.) il nous annonce que tout est vendu et acheté par les gens intelligents. Redon est tout heureux car l'Amérique est un peu sa patrie³.

L'aller-retour répété entre les champs artistiques étrangers et le champ parisien s'entretenait de la croissance de la gloire de Redon, qu'elle entretenait également en retour. Mécanique vertueuse que ce processus. La gloire s'était greffée sur le mythe de l'artiste du toujours au-delà : un au-delà du rêve, qu'il avait su très bien investir dans ses œuvres, un au-delà des frontières politiques et symboliques du champ artistique français. Redon n'avait pas été prophète en son pays, il n'avait de patrie qu'ailleurs ; et il y était d'autant plus accepté, « ailleurs », qu'à Paris on avait fini par le couronner prince des artistes.

C) La génération 1885-1890 : transferts triangulaires et adaptations artistiques

Le détour par l'étranger de la génération plus jeune, « néo-impressionnistes » autour de Signac et « nabis » autour de Maurice Denis, fut symboliquement moins chargé. Il n'en fut

¹ Cannes, 12 mars 1909, *ibid.* p. 168

² Lettre de Redon à Walter Pach, de New York, le 6 janvier 1913, *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916, publiées par sa famille, op. cit.* p. 100.

³ C. Redon à Madame André Bonger, Paris, 19 avril 1913, *Lettres inédites d'Odilon Redon, op. cit.*, p. 232.

pas moins efficace. Jusqu'à la fin des années 1890, Bruxelles fut le lieu central de ce détour : c'est à la Libre Esthétique que furent d'abord reconnues comme telles les nouvelles avant-gardes. La scène artistique bruxelloise était suffisamment éloignée de Paris pour qu'une petite réussite là-bas puisse être présentée à Paris comme un succès. Les nouvelles avant-gardes avaient pourtant joué à Bruxelles un rôle qu'elles n'auraient certainement pas accepté de tenir à Paris : celui d'élèves de l'impressionnisme. A la fin des années 1890, le détour par la Belgique leur ouvrit une nouvelle voie d'exportation : celle du marché allemand. Dans ce nouveau champ les pointillistes s'adaptèrent plus encore, et s'associèrent même aux nabis, leurs concurrents symbolistes les plus proches en termes de génération. Leur retour vers le champ artistique français profita donc d'un transfert artistique triangulaire entre Paris, Bruxelles et Berlin, à l'occasion duquel les artistes surent adapter leur production, leurs discours et leurs pratiques d'expositions.

Les divisionnistes dans le champ de l'art belge : la construction d'une homologie de situation

Lâchés par Pissarro en 1887, échouant à créer leur propre Salon élitiste à Paris, les pointillistes misèrent sur le réseau des XX à Bruxelles. En 1887, Seurat ayant été invité à l'exposition des XX, Signac se rendit avec lui en Belgique. Là il comprit immédiatement le profit que pouvait retirer le groupe pointilliste des expositions élitistes du cercle vingtiste. Lors du dîner d'ouverture des XX, une sympathie réciproque se créa entre Signac et Maus. Ce fut le début d'une correspondance fournie entre le peintre et l'avocat¹. Signac entendait souligner l'homologie de situation entre les vingtistes et les pointillistes – c'est ainsi qu'il contribua à la construire. Dès 1887 le peintre projette d'organiser une exposition commune dans les locaux de la revue *La Vie moderne*². Parmi les Vingtistes, son choix est fait : les plus jeunes, qui sont d'ailleurs les plus dynamiques et ont le plus d'avenir dans le cercle des XX, sont les homologues des divisionnistes français. A cette occasion il écrit à Octave Maus, le secrétaire des XX : « Les artistes belges qui se rapprochent le plus de nos tendances seraient MM. Van Rysselberghe, Finch, Schlobach, Dario de Regoyos et Charlet³. » Van Rysselberghe fait encore pourtant une peinture inspirée de Manet et de Whistler – il n'adopte le divisionnisme qu'au cours de l'année 1888. De même Willy Finch (1854-1930),

¹ Les lettres de Signac à Maus sont éditées par Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinck, dans le *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1969, 1-2, pp. 52-102.

² Lettre de Signac à O. Maus, s. l. n. d. [1887], *ibid.*. (n° 1) p. 59. Ce projet échoua.

³ Lettre de Signac à O. Maus, s. l. n. d. [février 1887], *ibid.* (n° 2) p. 60.

Willy Scholbach (1864-1951), Frantz Charlet (1862-1928) et l'Espagnol Dario de Regoyos (1857-1913) sont encore imprégnés par un impressionnisme tranquille.

En janvier 1888, Signac se rend à nouveau à Bruxelles où il expose aux XX. Son intégration au groupe belge est faite. Après le vernissage du 5 février, le peintre part pour Anvers où il reste environ un mois, initiant Willy Finch à la technique néo-impressionniste¹. C'est à cette époque que les camarades belges de Signac commencèrent à s'adonner au pointillisme. L'alliance avec les divisionnistes parisiens leur donnait un atout non négligeable dans la lutte artistique belge. Elle leur ouvrait même la porte des Salons français : Regoyos exposa avec ses camarades français dans les locaux de la *Revue blanche*, et les pointillistes belges furent accueillis au nouveau Salon des Indépendants. Le groupe néo-impressionniste, soudé par une franche camaraderie (en particulier entre Signac, Cross, Van Rysselberghe et Regoyos), pouvait agir sur deux terrains à la fois.

Signac, en particulier, comprit assez vite que la lutte artistique fonctionnait mieux en groupe qu'en solitaire. Personnalité très cordiale et dynamique, il sut maintenir autour de lui des amitiés précieuses. Ses origines populaires, d'un milieu artisan et ouvrier (son père était sellier-harnacheur) favorisaient probablement son abord simple et sa tendance à privilégier les relations franches et fraternelles. Il noua des liens étroits avec les peintres Théo Van Rysselberghe, Henry Van de Velde (lequel était encore peintre lors de leur rencontre, avant de se consacrer après 1889 aux arts décoratifs) et Dario de Regoyos. Tandis que le Français soutenait ses amis étrangers à Paris et leur garantissait d'exposer toujours à temps au Salon des Indépendants, les Belges importèrent les toiles pointillistes à Anvers et Bruxelles. Van Rysselberghe, qui en 1892 passait quelques jours dans le Midi près de Signac, était accueilli dans les mêmes galeries parisiennes que son ami². En parallèle, Signac exposa à l'*Association pour l'art* d'Anvers l'année même de sa fondation, en 1892, par l'intermédiaire de Van de Velde. Ce dernier semble être intervenu également pour que le néo-impressionnisme fût présenté à La Haye, grâce à son ami Jan Toorop.

Cette intégration à l'avant-garde belge fut pleinement bénéfique à Signac dans le champ parisien, et partant, au groupe pointilliste dont il devint le chef après la mort de Seurat en 1891. Signac, d'une part, était devenu un homme de relations, dont il était avantageux de gagner l'amitié. L'artiste, qui voyageait régulièrement à Bruxelles, se fit l'intermédiaire à Bruxelles des artistes parisiens ne pouvant se rendre en Belgique pour

¹ D'après une lettre d'Émile Verhaeren à Théo Van Rysselberghe, citée dans Fabrice Van de Kerckhove, « Au cœur de la correspondance », in *Émile Verhaeren, un musée imaginaire*, Paris, RMN, 1997, pp. 57-76, p. 64.

² Lettre de Van Rysselberghe à O. Maus, s. l. n. d. (1892), Fonds Vander Linden, AACB, inv. 6292.

l'accrochage des XX¹. Surtout la présence des pointillistes au Salon des XX les mettait en bonne place dans la lutte pour la succession des impressionnistes. Sous la plume d'Octave Maus, le groupe obtint le monopole de la succession des impressionnistes. Dans le préambule au catalogue du Salon des XX de 1888, intitulé « Recherche de la lumière dans la peinture », Maus retraçait ainsi les étapes de la peinture luministe. Il la faisait aboutir à Seurat, à Pissarro dans sa période pointilliste et à Signac, artistes qui avaient « exprimé, dans sa plus éclatante intensité, le fulgurant étincellement du jour² ».

Autre avantage du champ artistique belge : le Salon des XX, qui accueillait tous les styles de l'avant-garde artistique parisienne, permit aux pointillistes de mener directement une lutte qu'à Paris ils ne pouvaient conduire, faute de pouvoir exposer leurs toiles sur les mêmes murs que ceux des impressionnistes, des symbolistes ou des jeunes du *juste milieu*. « ... Paris, là où est le vrai combat³... », avait écrit Signac à Pissarro à l'été 1886. Deux ans plus tard il était devenu clair que la confrontation réelle ne pouvait se faire qu'à l'étranger. Aux XX, le groupe néo put en effet se confronter directement à la peinture impressionniste, celle de la génération 1874 comme à celle de ses prétendus *héritiers*. Invité lui-même aux XX en 1888, Signac interpréta lui-même pour le public parisien cette confrontation : il en fit une victoire pour le pointillisme. Dans un compte-rendu envoyé de Bruxelles au journal *Le Cri du Peuple*, et qu'il signait « Néo », l'artiste se distribuait des éloges, éreintait Monet, Renoir et Degas. Sa plume se fit plus rageuse encore contre les concurrents de la même génération. Signac prit ainsi pour tête de turc Louis Anquetin (1861-1932), qui venait d'exposer avec Émile Bernard et Toulouse-Lautrec des tableaux empruntant au pointillisme⁴. Dans sa correspondance l'artiste s'indignait également contre les Jacques-Émile Blanche et consort. Aux XX, en 1887, il évaluait la place du divisionnisme vis-à-vis des impressionnistes de l'ancienne et de la nouvelle génération : « Le pointillé intrigue les gens et les force à penser qu'il y a quelque chose là-dessous. L'envoi du Lebourg est idiot. Il est à côté de Seurat ! Quelle chute. Ary Renan, nul⁵ ». Sentence était prononcée.

Signac jouait ainsi entre Paris et Bruxelles un double jeu. A Bruxelles il misait sur une stratégie d'intégration, susceptible de lui assurer une réception favorable. Il laissait Octave Maus faire de sa peinture la descendante des innovations impressionnistes, tout en acceptant

¹ En 1891 il se charge de l'accrochage des œuvres d'Angrand (Lettre d'Angrand à O. Maus, s. l. n. d. (1891), AACB, inv. 5700). ; en 1893, de celui des toiles d'Henri-Edmond Cross (Cross à O. Maus, 3.1.1893, AACB, inv. 6780).

² Introduction au catalogue de l'exposition des XX, 1888. AACB.

³ Lettre de Signac à Camille Pissarro, début août 1886, où il parle de ses dissensions avec Gauguin et Guillaumin : cité dans la *Correspondance de Camille Pissarro*, *op. cit.*, t. I, p. 66.

⁴ *Le Cri* du 9 février 1888.

⁵ Lettre à Camille Pissarro, s.l.n.d., *Correspondance de Camille Pissarro*, *op. cit.*, vol. I, p. 129.

de flirter avec les milieux symbolistes. A Paris, tout en tirant parti de cette intégration aux milieux modernistes bruxellois qui valorisait son travail, il combattait plus que jamais ses concurrents impressionnistes et symbolistes, et revendiquait avec conviction l'avènement du « néo »-impressionnisme.

Paris-Bruxelles : le double jeu

Ce jeu put fonctionner parce qu'il rencontrait une autre stratégie ubiquiste, celle du groupe des XX. Maus et Verhaeren en particulier, qui publiaient au sujet du groupe dans la presse artistique parisienne et belge, surent faire passer dans le public parisien l'image d'un Salon des XX à la fois moderne et tout à fait respectable, alors qu'à Bruxelles ils travaillaient à produire celle d'un groupe très à l'avant-garde du mouvement artistique moderne. Verhaeren, quand il écrivait pour des revues belges, adoptait un discours virulent qui n'épargnait rien, bourgeoisie, académies, Institut, Salon (de Paris comme de Bruxelles, Gand ou Anvers). Il soulignait à l'envi, dans ses articles publiés à Bruxelles, que les novateurs s'opposaient à l'officiel et daubaient le grand monde¹. Dans ses articles pour les revues françaises en revanche, le ton était très différent. En février 1885 par exemple Verhaeren souligna pour la *Revue contemporaine* de Paris le succès des XX dans le public bruxellois :

[...] l'Exposition des XX est un incontestable succès. L'an dernier, les avis étaient partagés, la presse était hostile, le public scandalisé de l'audace inconcevable de ces artistes indépendants tournant le dos à toute routine et organisant seuls, sans subsides, sans l'intervention de l'État, un salon pour eux, chez eux. Aujourd'hui, revirement complet. Le Tout-Bruxelles est converti².

Les organisateurs des XX travaillaient surtout à ne pas laisser un groupe particulier quelconque coloniser leur Salon, et à y inviter des impressionnistes consacrés qui conféraient au Salon une part de leur dignité. Accusé un moment par les jeunes du *juste milieu*, soutenus par Georges Petit, de favoriser les pointillistes, Octave Maus prit soin par exemple de ne pas laisser croire que le divisionnisme avait pris le pouvoir aux XX. En 1890 il écrivit ainsi à son ami Eugène Boch (1855-1941) pour qu'il convainque Sisley d'accepter l'invitation des XX :

Notre emballer m'écrit qu'après avoir donné ordre qu'on allât prendre ses toiles chez Georges Petit pour les expositions à Bruxelles, il a ensuite prescrit qu'on ne fit rien chercher.[...] J'imagine que quelqu'un nous aura débiné auprès du peintre, un Jacques Blanche quelconque, qui avait déjà essayé auprès de Renoir, et qui avait failli réussir. J'ai fait déjouer son truc par [le critique d'art Téodor de] Wyzewa. Veux-

¹ « Les XX », *Jeune Belgique*, 5 mars 1885, pp. 182-185.

² « Le Salon des XX (Lettre de Bruxelles) », *Revue contemporaine littéraire, politique et philosophique*, [Paris], 25 février 1885 - in Verhaeren, *Écrits sur l'art, op. cit.*, t. 1, pp. 178-179.

tu me rendre le même office auprès de Sisley ? je tiens à ce qu'il expose. Son art est intéressant et ..., nous comptons sur lui. [...] S'il te dit que les néo-impressionnistes pointilleurs ont tout envahi, c'est certainement Blanche qui aura passé par [chez lui]. Tu pourras le détromper, et lui dire que toi, Renoir, Cézanne, Lautrec, Van Gogh, Segantini, Thornley, etc. qui n'êtes pas des pointilleurs, vous exposez là. Dis-lui aussi que Rodin, Rops, Khnopff, etc. sont des nôtres¹.

Le fait d'exposer dans un Salon où « le Tout-Bruxelles » accourait, où l'impressionnisme consacré envoyait lui aussi, valorisait donc la peinture de Signac et de ses amis. Il la mettait au même niveau que les *héritiers* exposant à Paris chez Petit, voire au niveau des impressionnistes consacrés. L'élection de Signac comme membre des XX en 1890, second membre étranger élu après Rodin en 1889, n'était pas une victoire insignifiante.

On comprendra que Signac n'ait pas hésité à doser avec précision ce qu'il montrait à Bruxelles et ce qu'il montrait à Paris. L'image qu'il voulait entretenir en Belgique, celle d'un membre à part entière du groupe des XX, n'était pas la même que celle qui lui importait sur le marché parisien. En 1891, Signac exécuta ainsi des toiles qu'il regroupa en suite, sous le titre générique *La Mer, les Barques, Concarneau 1891*. Pour l'exposition des XX à Bruxelles, en février 1892, il en envoya cinq dont il changea les titres : les toiles porteraient des dénominations musicales. *Scherzo, Larghetto, Allegro maestoso, Adagio, Presto finale*, intégraient la peinture pointilliste au milieu mélomane des XX, pour un public d'élite féru de musique nouvelle [Figure 27]. La modification était habile : la peinture ultra-rationnelle, scientifique et méthodique du pointilliste devenait un art musical. Deux mois plus tard, pour le Salon des Indépendants du printemps 1892 à Paris, Signac changea encore ses titres : *Rentrée, Matin, Soir, Calme et Brise*, venaient inscrire ses toiles dans la tradition du paysage. Signac adaptait ainsi habilement son image de novateur : là-bas, dans la vogue musicaliste et symboliste ; ici, dans la lignée d'une tradition française et d'un héritage pictural classique.

Autant il était bon, donc, de se montrer symboliste à Bruxelles, autant il fallait à Paris s'intégrer dans la tradition de la grande peinture, d'autant plus que les impressionnistes y étaient entrés récemment. Ainsi Seurat, récemment décédé, devint dans les discours de Signac, mais aussi de Verhaeren son ami, un nouvel Ingres². C'est dans la même perspective que Signac commença en 1896 à rédiger un ouvrage d'esthétique dans lequel il se réclamait de la haute figure de Delacroix : *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*³.

¹ O. Maus à Eugène Boch, Bruxelles, 8 janvier 1890. Archives Eugène Boch, AACB, inv. 3.919.

² « Il était de la race des artistes théoriciens et chercheurs, il était doué de féroce obstination et de vive clairvoyance. S'il nous eût fallu lui assigner un ancêtre, nous aurions songé à Ingres. » Émile Verhaeren, « Mort de Georges Seurat » *La Nation*, 1^{er} avril 1891, in Verhaeren, *Écrits sur l'art, op. cit.* t. 1, p. 420.

³ Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, éditions de la *Revue blanche*, 1899. Dernière édition française par Françoise Cachin, Paris, Hermann, 1978.

Figure 27 : Paul Signac et ses expositions différenciées entre Paris et Bruxelles



Paul Signac (1863-1935)

Concarneau (1891)

Opus 219 (larghetto) (Salon des XX, Bruxelles, février 1892)

Calme du matin (Salon des Indépendants, Paris, printemps 1892)

1891

huile sur toile, 65 x 81 cm

collection particulière, F.C. n° 215



Concarneau (1891)

Opus 220 (allegro maestoso) (Les XX, février 1892)

Calme du soir (Salon des Indépendants, 1892) 1891

huile sur toile, 64,8 x 81,3 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art, F.C. n° 217

Le « nouveau foyer » allemand

Grâce à cette présence simultanée dans les champs de l'art français et belge, les néo-impressionnistes attirèrent l'attention de jeunes Allemands voyageurs, cosmopolites et partisans d'un art international, qui cherchaient à l'étranger des artistes à soutenir et à rallier à leur cause. L'architecte belge Henry van de Velde, grand ami de Van Rysselberghe, puis de Signac, avait été contacté par Julius Meier-Graefe et le comte Harry Kessler, deux personnalités fondatrices en 1895 de la revue *PAN* à Berlin. Bientôt les deux amateurs allemands s'intéressèrent au divisionnisme. En décembre 1897, Signac et Van Rysselberghe rendirent visite à Meier-Graefe qui avait fait décorer son appartement par van de Velde. A cette occasion le critique allemand acheta *le Chahut* de Seurat à Signac. Deux jours plus tard le comte Kessler venait à l'atelier de Signac. Le peintre nota dans son journal : « Il nous propose de faire une exposition à Berlin et nous promet un très beau local. – Il paraît très renseigné sur l'art français¹. »

Kessler, et avec lui les animateurs de la revue *PAN*, oscillaient entre d'une part l'alliance avec la génération des artistes allemands « impressionnistes », qui dominaient le milieu sécessionniste berlinois (autour du Groupe des XI, formé en 1892, et de Max Liebermann, puis de la Sécession à partir de 1898), et l'indépendance affirmée d'autre part. Introduire le

¹ « Extraits du journal inédit de Paul Signac – II - 1897-1898 », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1952, pp. 264-284 ; p. 271 (Paris, 28 décembre 1897).

néo-impressionnisme à Berlin pouvait contribuer à la construction de cette indépendance, même si cette avant-garde parisienne était déjà vieille de plus de dix ans. Le soutien par la revue *PAN* de la peinture pointilliste participait donc d'un choix autonomiste, de même que la promotion de la peinture de Gauguin ou de Toulouse-Lautrec. Le groupe des néos, c'est-à-dire Signac, Henri-Edmond Cross, Maximilien Luce, surtout, devint donc un élément de l'avant-gardisme de *PAN*. Kessler les sollicita pour contribuer à un numéro de la revue en 1898. Signac insista pour que ses camarades y participent avec lui. « Avec Van Rysselberghe nous serons tous au complet. », écrit-il à Kessler¹. Ce fut le début d'une stratégie collective afin de constituer pour le groupe néo-impressionniste une place sur le marché allemand.

Signac sut confier au comte Kessler la tâche d'être leur impresario en Allemagne – ce que le comte, qui cherchait des causes à embrasser, fit avec enthousiasme. Dans leur correspondance, le peintre parle du comte comme d'un ambassadeur de son « bon combat de lumière et de couleur² » ; « je serais heureux d'accrocher un peu de lumière sur des murailles là-bas, pour la lutte : c'est allumer un nouveau foyer et le feu n'est pas long à se propager. » Et le feu se propagea. L'installation en Allemagne, en 1900, de Van de Velde, déjà bien implanté dans le milieu moderniste allemand, vint assurer un terrain plus propice encore au groupe pointilliste. Van de Velde était en effet l'« entraîneur » idéal des pointillistes³, car il intégrait leurs tableaux aux intérieurs qu'il réalisait pour sa riche clientèle allemande. Les « bons coups de main de Berlin⁴ » se multipliaient donc au cours des divers chantiers de l'architecte. La solidarité du groupe était si forte qu'on laissait à l'architecte toute liberté. Van Rysselberghe écrivit à Van de Velde en 1900 : « J'ai communiqué à Paul Signac ta dernière lettre ; il est de mon avis : puisque tu veux bien t'occuper de nous, à Berlin, nous te laissons carte blanche et tout ce que tu décideras pour nous, sera bien⁵. » En échange, les amis peintres avaient soin de bien parler de leur camarade en France ou lors des visites de leurs amateurs allemands. « Nous avons, tu t'en doutes, prononcé maintes & maintes fois ton nom tous ces jours-ci », écrivit encore Van Rysselberghe en 1902⁶. Ce dernier s'entremet de même pour permettre à son ami d'exposer au Salon du Champ-de-Mars, où il avait quelques relations⁷.

¹ Lettre de Signac au comte Kessler, 15 février 1898. Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar (DLA), Nachlass (N.) Kessler.

² Signac à Kessler, 15 janvier 1898, DLA, N. Kessler.

³ Van Rysselberghe lui écrit en 1905 : « Oh ! tu peux continuer à nous 'entraîner' là-bas.. » (Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature (AMLB) Fonds Van de Velde, FS X 726.35).

⁴ Lettre de Paul Signac à Henry van de Velde, 31 janvier 1899, AMLB, FSX 726 / 3.

⁵ Van Rysselberghe à Van de Velde, 11 Nov. 1900, AMLB, FS X 800/8.

⁶ Van Rysselberghe à Van de Velde, 10 mai 02, AMLB, FSX 800/22.

⁷ Van Rysselberghe à Van de Velde, lundi 9 Déc. 1902, AMLB, FSX 800/26.

L'ouverture du marché allemand aux néo-impressionnistes venait à point. En 1898 Signac traversait une période de découragement, persuadé que le petit point lassait désormais les publics français et belge. Ses amis belges semblaient d'ailleurs se fatiguer de cette esthétique pour le moins doctrinale et répétitive. Dans une lettre désabusée à Octave Maus, Signac annonça en janvier 1898 – donc au dernier moment – qu'il n'exposerait pas à la Libre Esthétique : « nous ne sommes plus à la mode et ce n'est pas amusant de jouer le rôle de Paulus ou d'Yvettes [Guilbert]-vieilles-lunes. Dans ces conditions je préfère ne me causer ni les tracas, ni les dépenses, d'un envoi sans profit d'art ni pour vous ni pour moi¹. » Sur le marché allemand au contraire, les pointillistes étaient totalement novateurs. La prise de contact avec Kessler, et la commande par le comte d'illustrations pour un numéro entier de *PAN*, redonnèrent à Signac du cœur à l'ouvrage. Trois jours après sa triste lettre à Maus, le peintre écrivit à Kessler et ses lignes disaient toute sa joie : « Je suis très heureux du bon résultat de vos démarches ; et je suis sûr que c'est à votre courageuse défense que nous devons le succès. [...] Je suis bien content que le cher compagnon Cross puisse figurer à nos côtés. Je viens de lui écrire la bonne nouvelle [...]². »

L'aubaine berlinoise était telle que Signac et ses amis eurent l'intelligence de laisser leurs mécènes allemands prendre en charge leurs carrières outre-Rhin, sans chercher à imposer leurs discours, leur manière d'être exposés ou les toiles qu'ils auraient envoyées en Allemagne, ni même leurs sujets. L'entreprise du numéro de *PAN* en fut la première occasion. « Croyez que j'apporterai tous mes soins à la litho du Pan : J'ai de nombreuses aquarelles de Hollande, d'après lesquelles je puis faire le sujet brumeux et mouvementé que le comité paraît souhaiter³ », écrivait Signac à Kessler en janvier 1898. Le peintre français des paysages de mer méridionale se soumettait aux attentes d'un lectorat allemand amateur de brumes et de mouvement, et de paysages hollandais... Signac baissa même ses prix pour les amateurs allemands éventuels : « Je suis fort content qu'un amateur de Berlin, veuille bien désirer mon "Mont St-Michel". Mais d'habitude je ne vends pas de toiles de cette taille moins de 600 fs. Mais si vous croyez que cet amateur ne puisse payer cette somme, je consentirai à accepter les 500 f qu'il m'offre⁴. »

De même, pour l'exposition néo-impressionniste organisée à Berlin dans la galerie Keller und Reiner, entre octobre et décembre 1898, Signac laissa quartiers libres à Kessler pour l'accrochage, ce qui était pour lui un grand renoncement. « Je me tourmente beaucoup

¹ « Les Lettres de Paul Signac à Octave Maus », éditées par Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinck, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1969, 1-2, p. 82, lettre n° 24, le 12 janvier 1898 (Paris).

² Signac à Kessler, Paris-Auteuil, 15 janvier 1898, DLA, N. Kessler.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

de n'être point là-bas. C'est la première fois que cela m'arrive, de ne pas organiser moi-même mon exposition. Mais sûr de votre goût et de votre sympathie, je m'efforce de me tranquilliser¹ », écrivit-il au comte. Surtout les néo-impressionnistes laissèrent Kessler et Meier-Graefe présenter au public allemand *leur* version du néo-impressionnisme – une version qu'ils n'auraient certainement pas laissé passer en France et même en Belgique. Ce processus de *transfert* artistique, où l'adaptation et la traduction furent largement mis en œuvre, fut la condition réelle de l'expansion de la peinture divisionniste en Allemagne.

D) Le postimpressionnisme de retour de l'étranger et sa légitimation nationale

Ayant atteint la quarantaine, les prophètes de retour de l'étranger furent enfin reconnus chez eux. Après 1903 les grands morts Van Gogh et Gauguin, mais aussi certains artistes encore vivants - Cézanne, Redon, Signac et son camarade Cross, Denis, ainsi que Bonnard ou Vuillard, furent lentement intégrés aux milieux dominants de l'art moderne français. Les grands morts de la génération 1886-1890 commençaient à s'imposer, en tout cas parmi les jeunes. Le premier travail d'historicisation de leur peinture effectué à l'étranger put s'approfondir : après 1904 ils prirent place dans une nouvelle généalogie « classique » de l'art moderne. Le « retour de l'étranger », en effet, ne fut pas un simple retour sur la scène de l'art moderne parisien. Il fut l'occasion d'un nouveau travail théorique et historique qui présentait le postimpressionnisme comme l'incarnation nouvelle et authentique de l'art français, devant l'impressionnisme. Le retour du *grand détour* ancrerait l'art postimpressionniste dans la tradition française.

Le post-impressionnisme retour de l'étranger : un nouveau classicisme

Première étape vers la crise du système sécessionniste, le retour de l'étranger de l'art postimpressionniste mit en valeur autour de 1903-1904 que les Salons modernistes parisiens n'étaient pas les lieux centraux de la consécration moderniste. Les grandes figures du post-impressionnisme, Signac et son groupe pointilliste, les nabis autour de Maurice Denis et Pierre Bonnard, et plus encore les grandes figures de Gauguin, Van Gogh ou Paul Cézanne avaient été en effet prises en charge par des réseaux relativement indépendants des sécessions, et plus encore des Salons parisiens.

Après 1903, les collaborateurs les plus influents de leur retour de l'étranger furent les marchands d'art – et non les Salons où ils n'étaient pas tous présents. Passé par l'étranger,

¹ Lettre de Signac à Kessler, La Hune, Saint-Tropez, 30 octobre 1898 – DLA, N. Kessler.

l'art post-impressionniste représentait une mise intéressante pour de nouveaux marchands d'art qui ne pouvaient, ou ne voulaient pas investir dans les valeurs impressionnistes, devenues chères et moins originales. Ambroise Vollard, Eugène Druet et Félix Fénéon comprenaient fort bien qu'il était de leur intérêt d'encourager la constitution de réputations à l'étranger, et les bénéfices qu'elle devait leur apporter en retour. Au-delà de considérations strictement commerciales, ils se firent les coadjuteurs directs du développement d'une nouvelle généalogie classique de l'art moderne, dont le postimpressionnisme était le point d'aboutissement. Ils y furent aidés par les introducteurs allemands de l'art moderne français outre-Rhin. Alors qu'en France les critiques d'art n'avaient accordé qu'à l'impressionnisme le privilège d'incarner un classicisme moderne, à l'étranger les post-impressionnistes devinrent les dignes successeurs de la généalogie moderniste esquissée dans le champ parisien. Cette présentation de leur peinture eut quelques échos en France, où elle put commencer à s'implanter autour de 1904-1905.

Le marchand Eugène Druet, le comte Kessler et le « nouveau classicisme »

Ayant ouvert une galerie en 1903, Eugène Druet se consacra ainsi à la peinture des pointillistes et des nabis, et parvint à obtenir la coopération des amateurs allemands qui les avaient déjà introduits en Allemagne. Druet marchait dans une voie sûre : il suivait les conseils de Rodin. Cabaretier de son état, il avait eut la chance de rencontrer le sculpteur qui venait régulièrement déjeuner dans son café place de l'Alma à Paris, après son travail matinal dans son atelier de la rue de l'Université. Druet venait de découvrir la photographie, et Rodin lui demanda d'effectuer des clichés de ses œuvres. En 1898 le cafetier était devenu le photographe privilégié du sculpteur¹. Druet organisa la grande exposition Rodin montée au Pavillon de l'Alma en 1900. Bien décidé à ne pas rester sous la coupe du Maître, il se lança dans le commerce d'art en 1903. Quel type d'art pouvait-il proposer ? En ouvrant sa galerie au 114 faubourg Saint-Honoré, il suivit les conseils de Rodin : se tourner vers les « jeunes » dont aucun marchand ne daignait s'occuper. « La galerie Durand-Ruel, réputée la plus moderne, s'en tient aux impressionnistes. Il y a une place à prendre, je vous indiquerai tout un groupe de peintres d'avenir, actuellement sans soutien, sans marchand² ! » La situation de Druet ne lui permettait d'ailleurs pas d'autre choix : il n'avait les moyens ni d'acheter des toiles impressionnistes, ni d'organiser d'importantes expositions ; il manquait

¹ Voir Claude Kreish, *Eugène Druet*, cat. exp. Rodin, Berlin, 1979 ; *Eugène Druet, 1898-1916*, cat. exp., New York, Sander Gallery, septembre 1993 ; *Eugène Druet photographe*, Musée Maurice Denis, Prieuré, St-Germain en Laye et *Eugène Druet, photographe privilégié de Rodin*, cat. exp., Abbatale de Cerisy-la-Forêt, été 2001.

² D'après Maximilien Gauthier, *E. O. Friesz*, Genève, P. Cailler, 1957, p. 55.

d'autre part des relations et de l'expérience suffisantes pour proposer des contrats d'exclusivité aux artistes contemporains.

Druet fit confiance à l'entregent de Rodin et à son flair. Rodin lui indiqua simplement des artistes qui étaient déjà bien appréciés de ses propres amateurs étrangers, et qui commençaient à s'imposer parmi l'élite de l'art moderne – en premier lieu les néo-impressionnistes et les nabis. La presse commenta ainsi, en janvier 1904, au sujet des toiles présentées dans la nouvelle galerie Druet :

[Il s'agit d'] un groupe d'artistes indépendants ou novateurs : Paul Signac, Maximilien Luce, Maurice Denis, Théo Van Rysselberghe, Vallotton, Seruzier [*sic* pour Sérusier], Augrand [*sic* pour Angrand], Cross, Charles Guérin, etc... Tel est le nouvel émule [des galeries d'art] de MM. Durand-Ruel, Bernheim et Vollard. Ainsi qu'on peut en juger, la plupart de ces artistes appartiennent au groupe néo-impressionniste¹.

En 1903 Druet exposa sur les conseils de Rodin les nabis (Denis, Bonnard) et Redon, que la presse présentait comme « des artistes déjà connus² », mais encore jeunes par leur position dans le champ artistique parisien. Grâce aux relations étroites de Paul Signac, Théo Van Rysselberghe ou Félix Vallotton avec le milieu de la Libre Esthétique à Bruxelles, ainsi qu'avec celles de l'architecte Henry Van de Velde et du comte Kessler entre Berlin et Weimar, le marchand pouvait compter sur un réseau international qui le propulsa rapidement aux premiers rangs des galeries d'art moderne parisiennes.

C'est à partir de cette époque que Druet se fit le complice d'une présentation historicisante et classicisante des artistes de sa galerie, en parallèle avec le travail effectué par le comte Kessler et le critique d'art Julius Meier-Graefe en Allemagne. Il ne reste rien de la correspondance de Druet dans les archives française. En revanche ses lettres adressées à Kessler sont conservées dans les fonds du *Deutsches Literatur-Archiv* de Marbach am Neckar, près de Stuttgart. Elles révèlent que la collaboration entre le photographe et l'esthète allemand fut étroite, en particulier dans la construction d'une présentation généalogique et évolutive de la peinture française, où le post-impressionnisme découlait d'une découverte de la couleur entamée par Delacroix, Manet et les impressionnistes. Druet, excellent photographe, faisait sur la commande de Kessler de nombreux clichés de toiles destinées aux conférences que le comte donnait sur l'art français dans les pays germanophones. Grâce à un équipement très moderne, acquis en majorité grâce aux subsides du comte³, et à ses grandes qualités de photographe, Druet permit à Kessler de montrer ses

¹ Maurice Le Blond, « Petites expositions – à la galerie Druet », *l'Aurore*, 1^{er} janvier 1904. Je remercie Karine Peltier, de l'I.N.H.A., de m'avoir fourni cet article, ainsi qu'un dossier d'introduction au fonds Druet-Vizzavona (archives photographiques du patrimoine, Fort de Saint-Cyr).

² *Ibid.*

³ Lettre de Druet à Kessler, Paris, 12 avril 1905, au sujet d'un « Arenabo avec [...] trois seuils de diaphragme » dont Kessler avançait les frais au photographe (lettre de Druet à Kessler, Paris, 30 mai 1905). DLA, Nachlass

images par un procédé entièrement moderne, ancêtre de nos diapositives actuelles : le « procédé Lumière » qui rendait aussi la couleur des tableaux. Lors de ses nombreux voyages, le comte multipliait ainsi les conférences qu'il illustrait abondamment.

Kessler se rendit ainsi à Vienne en mars 1907, pour l'exposition Paul Gauguin à la galerie Miethke¹. En décembre de la même année il fut à Krefeld où, « pour la première fois, [furent] montrées des projections en couleurs d'œuvres d'art² ». Lors de ces conférences il distillait un « nouveau classicisme³ » en images dans la haute société du lieu. A Vienne il avait parlé devant l'élite des milieux culturels viennois. En décembre 1907 à Krefeld il sema dans l'Allemagne industrielle, creuset de riches amateurs d'art. Le texte de la conférence de Krefeld n'a pas été conservé mais le détail des photographies que lui envoya Druet pour illustrer sa communication est éclairant :

Je vous envoie tout ce que j'ai pu faire de clichés pour votre conférence. Ceux que j'ai envoyé [*sic*] en noir c'est par manque de temps, ou que je n'ai pas eu les tableaux. Je n'ai pu avoir la femme aux Mangos, de Gauguin, [le collectionneur] Monsieur Fayet étant absent n'a pas donné [*sic*] la permission de décrocher le tableau. La clownesse de Toulouse-Lautrec, Les Chantres enterrement d'Ornans, le Déjeuner sur l'herbe de Manet, le Triomphe de Flore de Poussin, Le Massacre de Scio de Delacroix, il est impossible, en cette saison, faute de lumière de faire des clichés en couleurs. Du triomphe de Flore, il y a un cliché passable en couleurs, je l'ai joint à l'envoi. Monsieur Guérard [mon collaborateur] a fait un ensemble du Massacre de Scio au lieu d'un détail. Durand-Ruel s'était trompé pour le Degas (Danseuse) il y en a donc deux clichés différents. Vous trouverez également des fleurs de Monet, des Roses et des Iris de Van Gogh⁴.

La « liste des clichés en couleurs », qui suit la lettre de Druet, dénote une vision globale de l'histoire de l'art moderne, où les palettes se succèdent vers toujours plus de lumière et de couleur. La qualité des reproductions devait mettre cette illumination et cette colorisation progressive des toiles en évidence. De Poussin, Ingres et Delacroix à Monet, Cézanne, Gauguin et aux pointillistes, cette évolution reprenait celle esquissée par Julius Meier-Graefe dans son *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst [Histoire de l'évolution de l'art moderne]* publiée en 1904. L'ouvrage présentait l'Évolution de l'art moderne comme une émancipation continue de la peinture vers un art plus pictural (« *malerisch* »), c'est-à-dire presque matériel, sensible. Cette évolution, commencée dès Giotto, était diagnostiquée

Kessler.

¹ Journal du Comte Kessler, 19 mars 1907, DLA, N. Kessler.

² Journal de Kessler, Düsseldorf - Crefeld, 13 décembre 1907 : « In Crefeld Abends geredet : über den neuen Klassizismus. Dazu farbige Projektionen nach dem Lumièreschen Verfahren (von Druet für mich gemacht). Das erste Mal, dass überhaupt farbige Projektionen nach Kunstwerken gezeigt wurden. » (« J'ai parlé ce soir à Krefeld : sur le nouveau Classicisme. Avec ça, projections en couleur d'après le procédé Lumière (préparées pour moi par Druet). La première fois, qu'ont été montrées des projections d'œuvres d'art en couleur »). DLA, Nachlass Kessler.

³ *Ibid.*

⁴ Druet à Kessler, Paris, 11 décembre 1907, DLA, Nachlass Kessler.

dans la peinture française du XIX^e siècle après Ingres, pour aboutir à la peinture impressionniste et post-impressionniste. Druet était partie prenante de cette présentation : en 1904 il fit les clichés pour le livre de Meier-Graefe¹.

La peinture pointilliste et l'art nabi devenaient donc les aboutissements d'une marche vers la couleur et la lumière et d'une évolution progressive vers la matérialité du tableau. Ces deux tendances artistiques étaient d'autant plus aptes à entrer dans ce moule interprétatif, qu'elles étaient accompagnées par des théories rédigées par leurs artistes eux-mêmes. Maurice Denis pouvait passer pour prophète dans sa définition de la toile « surface plane recouverte de couleurs », publiée en 1890 dans *Art et Critique*². Paul Signac avait interprété lui-même l'histoire de l'art comme une progression continue d'*Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme* ; et la théorie divisionniste du mélange optique était une esthétique fondée sur les effets des éléments les plus physiques de l'œuvre d'art : spectre lumineux, division des couleurs, mélange optique des tons, direction des lignes.

Cette évolution était surtout présentée comme une filiation directe avec les grands maîtres de la peinture – Delacroix, pour le cas de Signac ; Ingres ou Poussin, pour celui de Maurice Denis. Ce dernier, qui lui aussi théorisait sa relation avec les grands maîtres, fut largement aidé par Meier-Graefe. En 1903 le critique d'art allemand publia dans la revue russe pétersbourgeoise *Monde de l'Art*, un article intitulé « de Poussin à Maurice Denis³ », dont il reprit les thèses dans son *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* un an plus tard⁴. Signac et Denis en particulier devenaient ainsi les héritiers et les exécuteurs testamentaires de la promesse impressionniste.

Ce processus de légitimation historique de l'art post-impressionniste, commencé en Allemagne, put aboutir dans le champ artistique parisien, largement à cause de ses implications politiques. L'exportation des toiles nabies vers l'étranger, en particulier vers l'Allemagne et la Belgique, fut à l'origine d'une première intégration de l'art de Maurice Denis parmi les milieux modernistes, puis dans ceux, plus cotés, du beau monde de l'art moderne parisien. Maurice Denis par exemple, fut en 1902 membre de la Commission de

¹ Dans une lettre à Kessler du 19 janvier 1904, Druet parle de photos « faites pour le livre de M. Meier Graefe, elles ne peuvent être reproduites sans qu'il le sache » (DLA, Nachlass Kessler).

² « Défense du néo-traditionisme », *Art et Critique*, août 1890 – repris dans Maurice Denis, *Théories. Du symbolisme de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 4^e édition, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920.

³ Julius Meier-Graefe, « Von Poussin bis zu Maurice Denis », *Monde de l'Art*, VIII, pp. 130-136.

⁴ Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst : Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Ästhetik* (Histoire de l'évolution de l'art moderne : regard comparatif sur les arts plastiques, contribution à une nouvelle esthétique), Stuttgart, 1904. Vol. I : Der Kampf um die Malerei. La première édition de 1904 est très difficilement accessible, tant en Allemagne que dans les bibliothèques françaises. On se référera, avec prudence, à l'édition modifiée de 1924 : *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst : zweite umgearbeitete und ergänzte Auflage*, R. Piper & Co Verlag, München, t.I (1914), t. I, pp. 359-367.

placement du Salon des Indépendants, avec Bonnard, Vuillard et Ranson, ce qui marquait son intégration près des figures les plus importantes de l'avant-garde parisienne. Mieux encore, il fut élu sociétaire de la Société nationale des Beaux-Arts. Ceci lui importait manifestement davantage : avoir un pied à la SNBA, c'était commencer à monter en grade.

Denis sentait venir sa consécration et la guettait. Elle vint comme une récompense de son détour par l'étranger. En novembre 1903, de retour d'une visite à Bruxelles où il avait côtoyé les personnalités les plus en vue du monde culturel et politique moderniste de la capitale belge, il inscrivit dans son journal : « Je remarque l'avantage matériel d'un peu de renommée et d'aisance. J'y suis sensible peut-être pour la première fois¹. » A l'automne suivant Denis assistait au banquet parisien dédié à Eugène Carrière – Carrière, figure centrale de la modernité parisienne, et fondateur en 1903 du nouveau Salon d'Automne où devait s'exposer l'art moderne de la meilleure qualité. Le chef des nabis était désormais une personnalité en vue dans l'Internationale des modernes. En 1905 il fut invité à la Sécession de Vienne ; l'année suivante, à celle de Berlin. Denis devenait ainsi un membre respecté de l'Internationale sécessionniste. C'est ainsi qu'il fut remarqué par un jeune poète ami des peintres des nouvelles avant-gardes, Guillaume Apollinaire (1880-1918), notant dans son journal le 19 avril 1907 : « Vu aujourd'hui chez Bernheim exposition Maurice Denis : il signe MAUD et c'est ça. Peinture d'Anglaise d'hôtels internationaux, putain et convertie, prostituée de studios américains à Florence. Toutes ces puretés sont impures et les vierges catholiques que peint MAUD mangent du saucisson le vendredi². » Denis était devenu ce qu'il avait combattu, et s'en délectait manifestement.

La galerie Bernheim-Jeune et la classicisation des jeunes

Cette consécration fut marquée pour Maurice Denis, entre autres indices, par plusieurs expositions chez les frères Bernheim-Jeune. Ces derniers jugèrent en effet qu'il était temps, vers 1903-1904 – donc à l'époque du premier retour de l'étranger de la peinture post-impressionniste, de s'intéresser à elle. Les deux frères montraient depuis plusieurs années les toiles impressionnistes les plus chères et les plus cotées dans leur galerie rue Richepanse, et ne proposaient que l'art contemporain consacré (qu'ils consacraient donc en le proposant...). L'expérience familiale en commerce d'art remontait au grand-père qui avait fondé à Besançon, en 1795, un magasin de vente de châssis et de couleurs aux artistes peintres, qui accueillit rapidement des tableaux. Leur père était ami et compatriote de

¹ *Ibid.*, t. I, 29 novembre 1903, p.198. Maurice Denis avait rencontré le député socialiste Vandervelde, le grand sculpteur Constantin Meunier, et était passé chez le riche industriel Solvay.

² *Journal intime, 1898-1918*, édition présentée et annotée par Michel Décaudin, Paris, Editions du Limon, 1991, p. 146.

Gustave Courbet, qui lui conseilla de transférer son magasin à Paris. Ami également de Delacroix et Corot, il devint marchand de tableaux, et accompagna ainsi la carrière et la trajectoire d'artistes dont l'aboutissement était exemplaire du fonctionnement du système de consécration parisien¹. Déjà bien implantés sur le marché international de l'art, les deux frères pouvaient donc se distinguer par leur connaissance profonde de ses logiques de fonctionnement, entre marché parisien et territoires étrangers.

Après 1900, les Bernheim s'intéressèrent aux nabis, dont le retour dans les sphères artistiques consacrant le champ parisien était plus précoce que celui des néo-impressionnistes. Les nabis avaient pris soin en effet de se faire accepter au plus vite par la SNBA, tandis que Signac et ses amis n'auraient pour rien au monde abandonné les Indépendants pour la Nationale. Dès le 2 avril 1900, s'ouvrit ainsi à la galerie Bernheim-Jeune une exposition de toiles de Bonnard, Denis, Maillol, Ranson, Roussel, Sérusier, Vallotton et Vuillard. Les Bernheim-Jeune soutinrent désormais leurs carrières : du 27 avril au 10 mai 1904 ils exposèrent Vallotton et Vuillard, du 17 au 27 février 1904 Émile Bernard, du 8 au 18 avril 1904 Bonnard, Roussel, Vallotton, Vuillard, Maillol et Maurice Denis. La même année ils proposèrent à Bonnard un contrat, point de départ pour l'artiste nabi d'une carrière réussie. 1906 fut encore une belle année pour les nabis : exposition Vallotton du 26 mars au 4 avril, Vuillard du 19 mai au 2 juin, K. X. Roussel du 25 octobre au 8 novembre, Bonnard du 9 au 29 novembre.

Bientôt le néo-impressionnisme également devint intéressant. En 1906 les deux marchands appelèrent Félix Fénéon, son théoricien le plus connu, pour monter rue Richepanse une nouvelle section d'art moderne. Pour les Bernheim-Jeune, comme pour les peintres néo-impressionnistes qui connaissaient fort bien Fénéon, l'aubaine était grande. Le réseau relationnel de Fénéon était vaste, tant dans les milieux littéraires (en particulier symbolistes) et artistiques, que du côté de la presse, à Paris, Bruxelles, Anvers, en Angleterre et en Allemagne². Fénéon avait participé à la fondation de la *Revue Indépendante* en 1884, et collaboré aux destinées de la *Revue blanche*. Il avait fait parler de lui lors du Procès des Trente, où une trentaine d'intellectuels parisiens avaient été mis en

¹ Bernheim-Jeune – Petit résumé historique, Paris, Galerie Bernheim-Jeune, s. d.

² Après la fermeture de la *Revue blanche*, Fénéon collabora quelque temps au *Figaro*. Quant à son réseau international, on peut le reconstituer par divers fonds d'archives à l'étranger qui contiennent ses lettres à Octave Maus (Bruxelles, AACB, archives des XX et de la Libre Esthétique), Émile Verhaeren (Bruxelles, AML, fonds Verhaeren), Kessler et le baron de Bodenhausen (Marbach am Neckar, DLA). D'autre part dans ses *Lettres à Francis Vielé-Griffin (1890-1913)* (éditées par Henry de Paysac, Tusson, Du Lérot, 1990), Fénéon parle de ses contacts en Angleterre – notamment avec la revue *The Dial*, où Charles Ricketts réalisait des illustrations. Ricketts collabora par Fénéon aux *Entretiens politiques et littéraires*, en 1890. Voir la lettre du 17 sept 1890 (*ibid.* p. 41). D'après Joan Halperin, *Félix Fénéon : Aesthete and Anarchist in Fin-de-Siècle France*, New Heaven & London, Yale University Press, 1988, p. 104, c'est muni d'une lettre de Fénéon que Lucien Pissarro fut introduit auprès des artistes de l'*Aesthetic Movement* anglais autour de 1890.

cause dans la lutte contre l'anarchisme terroriste¹. Il n'encourait donc pas du tout le risque d'être suspect de conservatisme. Ainsi l'entrée des post-impressionnistes chez Bernheim-Jeune ne pouvait être interprétée comme une trahison de ces artistes envers leur position avant-gardiste, puisqu'ils rejoignaient Fénéon ; et la galerie Bernheim récupérait une aura novatrice non entamée, indispensable pour garder aux toiles post-impressionnistes leur saveur et leur valeur.

A ces relations intéressantes et cette image de pureté, ajoutons la capacité de travail phénoménale de Fénéon, et l'intelligence de la présentation intellectuelle et historique de l'art qu'il défendait. En 1886 il avait baptisé « néo-impressionnisme », l'application des plus récentes théories sur la division des couleurs et leurs effets optiques pointillistes par Seurat et Signac, lors de la dernière exposition impressionniste. Dans les années suivantes Fénéon rédigea des monographies sur ses amis peintres pour *Les Hommes d'aujourd'hui*². Il envoyait régulièrement des articles à *L'Art moderne* de Bruxelles, avec lequel la *Revue blanche* était liée³. Il avait rédigé des préfaces pour les expositions de ses amis⁴. Les Bernheim-Jeune faisaient donc un bon choix. « C'est, pour cette maison, une "acquisition" de premier ordre ; il orientera les affaires dans un sens bien plus authentiquement intéressant qu'aucun Vollard, ou Durand, ou Druet ne le feraient », écrivit Théo Van Rysselberghe à Henry Van de Velde en novembre 1906⁵. Fénéon, grand ami des pointillistes et des nabis, n'était-il pas un défenseur idéal ?

Fénéon fit donc entrer chez Bernheim-Jeune ses amis peintres les plus connus à l'étranger. Il ancrerait ainsi leurs réputations sur le marché parisien, avant de les exporter à nouveau vers l'étranger, cette fois dans des lieux où leur peinture put être présentée comme l'aboutissement actuel de l'évolution d'un art moderne classique.

Pierre Bonnard du nabisme à l'impressionnisme

Pour illustrer ce processus de construction de l'image classique d'un ancien avant-gardiste, prenons l'exemple de Pierre Bonnard⁶. Au début des années 1890, l'œuvre de Bonnard n'était pas séparée du groupe nabi, et s'exposait à Paris, comme l'écrivait Arsène Alexandre, « dans les petites boutiques ou chez certains collectionneurs initiés aux rites et

¹ Joan Halperin a rédigé une biographie de ces années : *Félix Fénéon, op. cit.* . L'ouvrage s'arrête en 1906, alors que c'est à cette date que le critique d'art commença son activité de marchand d'art...

² Cf. par exemple *Paul Signac*, dessins de Georges Seurat, *Les Hommes d'aujourd'hui*, 8^e volume, n° 373, s. d.

³ Le 2 janvier 1897, Fénéon adresse à Octave Maus une demi page de publicité de *La Revue blanche*, destinée à *L'Art moderne* et lui demande le texte de l'annonce de *L'Art moderne* pour sa revue (AML, 3088/14).

⁴ Par exemple la préface d'une exposition de Maximilien Luce, mentionnée dans la chronique artistique de Charles Morice, *Mercur de France*, mai 1904, n° 173, p. 526-531.

⁵ 13 novembre 1906, AMLB, Fonds Van de Velde, FS X 800/59.

⁶ Voir à son sujet le cat. exp. *Pierre Bonnard*, Martigny, fondation Pierre Gianadda, 1999.

aux mystères⁷. » Dans la bonne logique avant-gardiste, Bonnard suivit le mouvement de détour par l'étranger. Il fut pris en charge, intégré au groupe nabi, par le réseau cosmopolite structuré à Paris par la *Revue blanche*, à Bruxelles par *L'Art moderne*, le Salon des XX et de la Libre Esthétique. Ainsi fut-il exposé à l'association pour l'Art d'Anvers (montée par les membres anversoises des XX) en mai 1892, à la Libre Esthétique de Bruxelles en 1896 et en 1897. C'est par le même réseau que Bonnard participa à l'exposition du magasin de « l'Art nouveau », chez Siegfried Bing en 1895. Dans les réseaux de l'élite internationale moderniste en revanche, son travail était à peine représenté : un frêle paravent à la SNBA de 1893⁸, tandis qu'en 1908 à Londres, *l'International Society* de Whistler ne présentait de lui que deux lithographies et une gravure⁹.

Cette première internationalisation par le réseau international de l'Art nouveau conféra au travail de Bonnard une dimension intéressante. Bonnard, en effet, attira à partir de 1896 l'intérêt des marchands parisiens, Durand-Ruel, Vollard et Bernheim-Jeune. En janvier 1896, Durand-Ruel montrait 54 de ses œuvres (peintures, paravents, affiches, lithographies) ; du 6 au 30 avril 1897, Vollard exposa les nabis, dont Bonnard ; Durand-Ruel prit le relais l'année suivante et les 10-31 mars 1899 ; Bernheim-Jeune les suivit avec l'exposition nابية des 2-22 avril 1900. Premier retour parisien. Ce premier retour de l'étranger fut le prélude d'un nouveau détour par l'étranger, cette fois par les Salons de l'élite internationale des modernes. En 1903 la carrière de Bonnard décollait : il était à cette date à la Sécession de Vienne (janvier-février 1903), aux Indépendants de Paris (mars-avril), à la Sécession de Berlin (avril), à la Société nationale des Beaux-Arts (avril-juin), à Weimar pour l'exposition *Deutsche und Französische Impressionisten und Neo-Impressionisten* (ouverte le 1^{er} août), au Salon d'Automne de Paris et à une exposition de la nouvelle galerie Druet en novembre.

Bonnard était exposé dans un contexte où son art, avec celui de ses camarades nabis, devenait l'héritier direct d'un impressionnisme que sa génération réprouvait - on l'a vu plus haut. Cette première canonisation ne fut probablement pas sans lien avec un certain désir de participer maintenant à une tradition moderne, d'autant plus réalisable que toutes les discussions de Kessler avec Vuillard ou Bonnard tournaient autour de leur insertion dans une tradition moderne française. Vuillard par exemple, tout en restant très distant vis-à-vis de la génération consacrée des modernes du tournant du siècle, redécouvrait Manet,

⁷ Arsène Alexandre, « L'Art "nouveau" », *Le Figaro*, 28 décembre 1895. Repris dans Jean-Paul Bouillon, *La Promenade du Critique influent*, op. cit., p. 392

⁸ Sous la section „Objets d'art“, cat. n° 256.

⁹ N° 25 : *The Sphinx*, lithographie; n° 122 : *Canoeing*, lithographie en couleur et n°123 : *The Little Wash-Woman* (gravure).

appréciait Courbet et se mit en 1903 à revendiquer l'appartenance française de sa peinture, sans renier Monet comme il l'avait fait précédemment. On lit à la date du 9 mai 1903, dans le journal du comte Kessler :

Vuillard mit mir bei Henry gefrühstückt. Er war wie immer voller Aperçus über Manet und Malerei [Vuillard a déjeuné avec moi chez Henry. Il était comme toujours plein d'apriori sur Manet et la peinture]. Cet hiver, j'ai redécouvert Manet. [...] Evidemment sans Courbet Manet n'aurait jamais existé. [...] *Carrière mag Vuillard nicht* [Vuillard n'aime pas Carrière]. Carrière, c'est tout l'esprit faubourien ; non, vous n'avez pas d'idée comme c'est ça. Il y a là tout le sentimentalisme faubourien. *Auf eine Bemerkung von mir* [Sur une remarque de moi] : Oui, il y a de ça aussi dans Rodin. Seulement Rodin est un grand artiste, voilà ! il crée des formes, ce sont des formes qu'il crée ; tandis que Carrière... Et puis, en peinture, Rodin aime par dessus tout Monet. Il ne se laisse pas attirer par Carrière, par le côté sentimental. – *Über Whistler* [Sur Whistler] : Il fait de belles choses, mais je ne l'aime pas du tout. [...] Il fait de l'élégance à bon marché. Comment vous dirai-je ? Ce n'est pas du tout français. Ich sagte [Je dis :] "Rasta". Oui, c'est ça.

Carrière régnait dans le milieu consacré et consacrant de l'art moderne, et pensait déjà fonder un Salon d'Automne élitiste ; il représentait la génération du *juste milieu* triomphant. Il ne pouvait donc plaire à Vuillard, d'autant plus que la peinture de ce dernier se rapprochait de celle de Carrière par son « côté sentimental »... Au contraire Rodin qui d'une part était sculpteur, donc immédiatement hors-concours dans la lutte des peintres, d'autre part soutenait les « avant-gardes » (apparues en fait quinze ans plus tôt), avait l'avantage de représenter une version très française de l'art moderne, reconnue internationalement, et dans laquelle Vuillard pouvait se reconnaître. Quant à Whistler, il était l'incarnation internationale du *juste milieu*. En s'opposant à lui Vuillard pouvait prendre parti pour l'art « français » - d'où la référence moins difficile à la personnalité solitaire de Monet, même si on rejetait le terme « impressionnisme ». A la même époque Bonnard commença, comme Vuillard, à se rapprocher de l'impressionnisme qu'il réprouvait dans sa jeunesse. Sa peinture revint même consciemment à l'impressionnisme. En mai 1903 Bonnard déclarait à Kessler, à propos de ses travaux des années 1890 : « je ne ferais plus cela maintenant. C'est trop sombre. Un tableau doit contenir de la lumière. On doit partir de la lumière et s'en tenir aussi près que possible¹ ».

De retour de l'étranger, Bonnard qui avait été présenté, là-bas, comme un impressionniste, devint impressionniste. Les Bernheim-Jeune, lui proposant un contrat en 1904, entérinèrent cette évolution tout en la fortifiant : la galerie était le centre de vente de l'impressionnisme faubourien, où les Renoir les plus léchés s'exposaient près des plus belles huiles de Sisley et de Monet. Entrer chez Bernheim-Jeune, c'était figurer aux côtés des

¹ Journal du comte Kessler, DLA, 9 mai 1903.

toiles des nouvelles stars de l'art national – Renoir en particulier. C'était aussi prendre racine dans le Paris mondain. De fait, l'arrivée de Bonnard chez Bernheim-Jeune marqua une pause remarquable dans l'internationalisation de sa carrière. De retour de l'étranger, il fallait l'implanter réellement sur la place parisienne. Les Bernheim-Jeune, en 1904, semblent avoir décidé de concentrer leur action en faveur de l'artiste sur le marché *parisien* dans un premier temps : ils ne montrèrent Bonnard qu'à Paris¹. Sa présence à la Libre Esthétique de Bruxelles en février 1904 avait été prévue dès octobre-novembre 1903, donc avant la conclusion du contrat de Bonnard avec la galerie de la rue Richepanse. Et les quelques toiles de Bonnard exposées à Krefeld en février 1904 et à Weimar en novembre 1904, étaient prêtées par des collectionneurs allemands. En 1905, et pour l'année 1906 la stratégie parisienne s'imposa encore : on ne vit du Bonnard qu'à Paris². Deuxième retour parisien, donc. Cette fois il s'agissait d'un retour consacrant. Les Bonnard se voyaient dans les salons élitistes de la grande galerie Bernheim-Jeune, et dans les meilleures collections privées de la rive droite.

L'évolution de la manière de Bonnard est tout à fait parallèle à cette trajectoire d'expositions. Au tournant du siècle Bonnard commença à revenir vers un impressionnisme élargi, où des taches mouillées de ses paysages s'espaciaient encore pour rendre une lumière vive autour de 1904, puis se resserrèrent dans des huiles de plus en plus sombres et chargées. On était loin de ses compositions des années 1890, décentrées, aux aplats japonisants sur fonds neutres, de ses figures de femmes chiffonnées aux visages toujours à demi tournés et timides [Figure 28] Les portraits à l'huile que l'artiste fit en 1908 de Misia Edwards (1874-1945), épouse depuis 1905 d'Alfred Edwards (1856-1914), le propriétaire richissime du Théâtre de Paris, du casino contigu, du journal *Le Matin*, et de bien d'autres affaires, n'avait pas grand chose à voir avec les croquis et dessins rapides et japonisants qu'il avait faits d'elle en épouse de Thadée Natanson (1868-1951), le directeur de l'intellectuelle et désargentée *Revue blanche*, dans les années 1890³. En 1908 Bonnard évoquait la nouvelle vie de luxe de sa bienfaitrice et amie dans une atmosphère du XVIII^e siècle, l'asseyant dans un fauteuil Louis XVI, vêtue d'une robe de bal rose et blanc, ou dans un canapé Louis XV, sur fonds de tapisserie [Figure 29 et Figure 30]. Misia avait aussi posé

¹ En 1904 Bonnard est présent dans l'exposition des nabis du 8 au 18 avril 1904 (avec Roussel, Vallotton, Vuillard, Maillol et Denis) chez les frères Bernheim-Jeune, ainsi qu'au Salon d'Automne (15 octobre-15 novembre 1904).

² Expositions de Bonnard en 1905 : Première exposition des « Intimistes » chez Henry Graves, Paris, du 10 au 25 février 1905, participation au Salon des Indépendants du 24 mars au 30 avril, au Salon d'Automne du 18 octobre au 25 novembre. En 1906 : Deuxième Salon des Intimistes chez Henry Graves, du 14 février au 3 mars, Salon des Indépendants du 20 mars au 30 avril.

³ Voir Arthur Gold et Robert Fizdale, *Misia – la vie de Misia Sert*, Paris, Gallimard, 1981.

pour Renoir, qui fit d'elle en 1904 un portrait en femme plantureuse, richement vêtue d'étoffes nacrées et parée de perles, sur fond d'étoffes luxueuses⁴. Bonnard faisait du Renoir.



**Figure 28 : Pierre Bonnard (1867-1947),
La Revue blanche, 1894,
lithographie en couleurs, 80,7 x 62,3 cm,
The Art Institute of Chicago**



**Figure 29 : Pierre Bonnard (1867-1947),
Misia, 1908-1909,
huile sur toile, dimensions inconnues,
collection particulière**



**Figure 30 : Pierre Bonnard (1867-1947),
Misia, 1908,
huile sur toile, 145 x 114 cm,
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid**

Après 1906, l'implantation parisienne et mondaine de la peinture de Bonnard dut paraître suffisante pour qu'on se remît à le montrer à l'étranger. Désormais cependant, il ne fut plus présenté avec l'image d'un avant-gardiste, mais avec celle d'artiste consacré à Paris, nouveau Renoir, successeur d'un impressionnisme dont il était de fait devenu l'adepte convaincu. La trajectoire de ses expositions en Europe se réorienta après 1906 vers les

⁴ *Portrait de Misia Sert*, 1904, Londres, National Gallery (en prêt depuis 1997 à la Tate Gallery). Un autre portrait de Misia par Renoir, daté de la même année, est conservé au musée de Tel-Aviv.

Salons européens de l'art moderne *consacré* : Sécessions germaniques, Salons impressionnistes, et bientôt certains musées. Berlin fut alors le point de départ, en parallèle avec les expositions parisiennes, d'une série d'expositions en Europe centrale (Prague, Budapest) puis vers la Russie après 1908. En 1910 l'art de Bonnard atteint Odessa, Kiev, Saint-Pétersbourg et Riga. Après cette date l'expansion de son œuvre était acquise, entre Bruxelles, Düsseldorf, Berlin, Barcelone, Munich, Saint-Pétersbourg, Amsterdam, Cologne, Francfort, Hagen, Londres, Vienne, Brême, Budapest. En 1913 Bonnard fut montré à New York, Chicago et Boston lors de l'exposition de *l'Armory Show*, puis à Rome en 1915.

C'est toujours comme héritier des impressionnistes que la galerie Bernheim-Jeune exportait Bonnard. En octobre-novembre 1907, deux toiles furent exposées à Prague pour la 13^e exposition *Mánes* intitulée « Impressionnistes français ». En avril 1910, c'est sous la même étiquette « impressionniste » que furent montrées trois œuvres à l'exposition du salon *Művészáz* [Maison des Artistes] de Budapest. En octobre 1910, Bonnard fut présenté au *Kunstverein* de Leipzig comme partie prenante de l'histoire de l'art français depuis le XVIII^e siècle : l'exposition portait le titre « art français des 18^e, 19^e et 20^e siècles » (*Ausstellung französischer Kunst des 18., 19., und 20. Jh.*). Deux ans plus tard la peinture de Bonnard était devenue proprement « classique ». Les organisateurs de l'exposition du *Kunstverein* de Francfort (18 juillet-30 Septembre 1912), placèrent Bonnard entre Puvis de Chavannes et Monticelli, Courbet et Manet. Cette histoire de l'art passait par les impressionnistes (Monet, Renoir et Degas), pour aboutir aux pointillistes (Seurat et Cross) et aux anciens nabis. La peinture de Bonnard était devenue historique, et même classée dans le « XIX^e siècle », selon le titre choisi pour l'exposition : « la peinture classique de France au XIX^e siècle » (*Die Klassische Malerei Frankreichs im 19. Jahrhunderts*)...

Bonnard devint ainsi une référence de « l'impressionnisme français ». L'artiste était désormais incontournable dans une histoire de l'art français : ainsi pour la grande rétrospective de cent ans d'art français, présentée à Saint-Pétersbourg en janvier 1912. Bonnard faisait alors partie des grandes figures de l'art moderne, dont les expositions de la Libre Esthétique à Bruxelles avaient pris le parti de faire l'histoire (deux toiles au Salon de 1914). C'est à ce titre qu'il fut montré également à Prague en mai-juin 1914, pour la 46^e exposition *Mánes*, à Rome en février 1915, pour la III^e Exposition internationale de la *Secessione* italienne, où à San Francisco à l'été 1915, pour la *Panama-Pacific International Exposition*. L'Exposition d'une toile à la première *Freie Secession* de Berlin, en avril 1914, le plaçait même parmi les références des artistes novateurs désireux d'appuyer leurs découvertes esthétiques sur de glorieux précédents. Présentée également à l'exposition de

l'Armory Show à New York en 1913, l'œuvre de Bonnard, qui avait franchi l'Atlantique, était désormais représentative de l'art moderne international.

L'artiste se sentait manifestement suffisamment ancré dans sa carrière et sa représentativité française, pour dire désormais quel était à son sens le juste chemin de l'art parisien. Un soir de février 1908, lors d'un dîner chez le marchand Ambroise Vollard, où se trouvaient entre autres une cousine de l'éditeur Paul Gallimard (1850-1929), Vollard, le jeune peintre Pierre Laprade (1875-1932) et le comte Harry Kessler, le marchand vint montrer quelques toiles de Picasso. « Les jeunes artistes », expliquait Vollard, « reviennent à l'art nègre. » Il s'agissait très probablement de têtes nègres réalisées par Picasso à l'automne 1907, inspirées d'un art primitif que l'Espagnol aurait découvert au musée ethnographique du Trocadéro au printemps précédent, et dont Kessler décrit l'agencement « en surfaces larges, anguleuses, comme des lamelles de parquet », « de couleurs brun, jaune et noir¹ » [Figure 31]. Les femmes éclatèrent de rire. Bonnard, lui, observa attentivement et déclara :

ça restera comme un document de notre pourriture artistique, qu'un homme qui a connu toutes les habiletés, tous les ragôts de couleurs, ait éprouvé le besoin d'en revenir là. Evidemment, il a cru trouver des forces dans ces choses tout à fait primitives. C'est qu'ils ont tous les moyens d'expression et rien à exprimer ; alors ils vont d'un pôle de l'art à l'autre, dans l'espoir, que les moyens d'expression finiront tout de même peut-être par leur donner quelque chose à exprimer.

**Figure 31 : Pablo Ruiz Picasso (1881-1973),
Masque nègre, Paris, automne 1907,
huile sur bois, 17,5 x 14 cm,
The Picasso Estate
OPP.07:38**



Bonnard, lui, pensait avoir quelque chose à exprimer – et pour cela n'avoir pas besoin de pérégriner « d'un pôle de l'art à l'autre » - n'avoir *plus* besoin, plutôt, de jouer les voyageurs pour trouver sa place dans le champ de l'art. Sa jeunesse avant-gardiste, à l'affût des compositions japonaises ou la vie quotidienne la plus anecdotique et amusante, était passée.

¹ « Es waren überlebensgrosse negerhaft naiv aus breiten eckigen Flächen wie Parkettstücken zusammengestellte Köpfe, braun, gelb und schwarz. Die Frauen lachten. Bonnard sah aufmerksam hin und meinte dann zu mir ... » Journal du comte Kessler, DLA, Marbach am Neckar (Paris, 8 février 1908).

Bonnard fréquentait maintenant Renoir et peignait à sa suite, un Renoir dont on proclamait maintenant qu'il « n'avait jamais voulu être révolutionnaire² ».

Le nouveau classicisme et sa légitimation nationale

L'art moderne revenait-il sur ses erreurs de jeunesse ? L'évolution des carrières des artistes de l'avant-garde des années 1890 était-elle encore plombée par la loi d'airain du retour au national, d'une dérive droitrière inévitable en art comme en politique ? Les avant-gardes parisiennes devaient en fait s'intégrer au système de légitimation de l'art moderne dans lequel la logique nationale s'était imposée. La question allemande en particulier, qui dans les années 1890 n'avait pas particulièrement préoccupé les milieux artistiques parisiens, apparut après 1900 de manière nouvelle sur la scène de l'art moderne français. Elle contribua à réorienter les définitions de l'art moderne, l'interprétation des carrières de ses figures centrales, et même poussa à redéfinir les stratégies d'exportation de celles-ci. L'affaire Dreyfus était bien sûr en arrière plan de ces évolutions.

² Le jeune [Jean] Renoir à Kessler, lors d'un déjeuner en compagnie de Bonnard, d'après le journal du comte Kessler, Paris, 15 février 1908 (DLA, Marbach am Neckar).

L'art moderne et la question nationale après 1900

La légitimation de la peinture avant-gardiste, pointilliste ou symboliste, ne pouvait contenter les acteurs du champ artistique français si elle se limitait à se dire « de retour de l'étranger » - et l'argument du « nul n'est prophète en son pays » ne fut pas l'objet d'un recours systématique de la part de la génération postimpressionniste. Il fallait aller plus loin : montrer patte blanche dans l'esthétique nationale. L'enjeu était net, et il fut formulé : la peinture moderne, jusqu'ici créée et consacrée à Paris, au moins jusqu'aux années 1890, risquait d'échapper maintenant à la capitale mondiale de l'art moderne. Alors que le système sécessionniste pouvait lui aussi mettre en cause la domination artistique parisienne donc française, l'art postimpressionniste au contraire pouvait contribuer à la réaffirmer.

Après le grand moment de l'Exposition universelle de 1900, où la domination de l'art français sembla internationalement reconnue, la concurrence sur le marché international de l'art moderne s'intensifia en effet. Elle s'exacerba d'autant plus que le système des Sécessions était rodé, et fonctionnait à plein. Depuis le premier Salon de la Sécession de Vienne en 1897, et celui de Berlin en 1899, étaient apparues au calendrier annuel de l'art moderne deux expositions supplémentaires et importantes, auxquelles il fallait ajouter les Salons russes, italiens, belges, et désormais un réseau de galeries étrangères de plus en plus dynamiques sur le marché international. En particulier la galerie ouverte en 1902 par Paul Cassirer, secrétaire de la Sécession de Berlin, réorientait le marché de l'art moderne vers les territoires allemands.

C'est ainsi qu'après 1900, dans une chronologie plus proche de celle du champ politique que de celle du champ littéraire, l'art moderne français fut réellement soupçonné de trop se nourrir d'expériences étrangères. Dès 1900 l'affaire Dreyfus s'étendit au champ artistique. Le camp anti-moderniste prit pour prétexte les origines juives de Roger Marx, organisateur principal de la Centennale de 1900, pour accuser l'art moderne auquel il avait fait une trop bonne place, de trahir le véritable art français. En première page de *L'Autorité*, le 5 juillet 1900, le député du Gers Paul de Cassagnac bataillait ferme contre « l'art juif », accumulation de « sous-Manet », « toiles burlesques » jetant un « défi au bon-sens, au bon goût, à la dignité de l'art »¹. Le péché de cette peinture était surtout d'être proposé par Roger Marx, et vendu dans les galeries des quartiers de l'Opéra tenues par « les marchands juifs » :

Ce n'était pas assez que les marchands de tableaux juifs de la rue Laffitte et de l'avenue de l'Opéra faussent le goût du public, et, par de honteuses réclames, par des ventes simulées, fassent des coups de bourse artistique au détriment des gogos et des vrais artistes, sur les barbouillages dits impressionnistes,

¹ Paul de Cassagnac, « L'art juif », *L'Autorité*, Jeudi 5 juillet 1900.

pointillistes, et fumistes surtout dont ils ont rempli leurs caves à vil prix. [...] Cet art des marchands juifs va devenir art d'État¹.

Les juifs, les marchands agioteurs, les impressionnistes et les pointillistes étaient mis dans le même sac. L'affaire fut reprise avec délices par la presse régionale et conservatrice. Le *Progrès de la Somme* publia l'article de Cassagnac le même jour que *l'Autorité*, le lendemain *La Dépêche algérienne* en rendit compte également². Édouard Drumont (1844-1917), le chantre de l'antisémitisme français, répondit à Cassagnac dans une lettre publiée dans son célèbre journal *La Libre Parole*, où il enfonçait le clou de la haine des juifs conquérants de l'art français. La montée des cours de l'art moderne était bien entendu le résultat du travail des marchands juifs – vaste tromperie sur ces « œuvres, au fond assez indigestes, sommaires et bâclées³ ». Quant à la *Semaine religieuse* de Cambrai, elle titra bientôt sur la présence menaçante des juifs dans l'administration des Beaux-Arts – la France était un « pays conquis », reprenant les accusations de Cassagnac quant à la présence à la direction des musées français de « quatre juifs » - Roger Marx, « directeur général de tous les musées de France », Léonce Bénédite, directeur du Musée du Luxembourg, Jules Comte aux Monuments civils et Kaempfen au musée du Louvre⁴.

La communauté juive s'inquiéta de cette preuve supplémentaire du « joug clérical » contre les juifs de l'administration⁵. Kaempfen n'était pas juif, Bénédite non plus, Jules Comte non plus, qui d'ailleurs avait quitté son poste aux Bâtiments civils pour la direction d'une grande revue d'art ; tandis que Roger Marx n'était qu'inspecteur des musées – comme l'exposa une ferme mise au point dans *Le Soir*⁶. Ce dernier, quant à lui, compila soigneusement ces attaques dans ses archives, aujourd'hui conservées à la Bibliothèque Jacques Doucet. La météorologie politique n'était donc pas au beau fixe pour la peinture novatrice en France, qui subissait le ricochet d'un antisémitisme répandu dans les milieux politiques, si l'inverse n'était pas tout aussi vrai : les juifs étaient attaqués à partir du premier constat de décadence, ici celle des arts.

Les retombées de l'affaire Dreyfus n'étaient pas sans lien avec cette mise en cause générale de l'art moderne, qui avait besoin plus que jamais de justifications nationales pour le champ politique. Que l'Etat eût mis le Grand Palais à la disposition du Salon de la Nationale, comme du Salon des Artistes français, ne suffisait pas à prouver la bonne

¹ *Ibid.*

² « L'antisémitisme en France. L'art français et les juifs », *La dépêche algérienne*, 6 juillet 1900, Alger.

³ Édouard Drumont, « L'art juif », *La Libre Parole*, 10 juillet.

⁴ *La Semaine religieuse*, 21 juillet 1900, Cambrai.

⁵ R.T., « L'art juif », *L'univers israélite*, 13 juillet 1900, Paris.

⁶ « Lundis Juifs », par Abraham Dreyfus, in *Le Soir*, 17 juillet 1900.

direction de l'art moderne ; d'autant plus que la consécration d'une bonne partie de l'art d'avant-garde, passé par l'étranger, se faisait plus à Paris dans les galeries qu'à la SNBA de plus en plus stagnante. Le journaliste Henri Rochefort (1831-1913), violemment antidreyfusard, qui ne savait apparemment pas que Paul Cézanne avait embrassé la même cause que lui, associa ainsi dans *L'Intransigeant* du 9 mars 1903, « l'Amour du laid » et le dreyfusisme antipatriotique, à l'occasion de la vente posthume de la collection d'Émile Zola :

Tous les cerveaux malades, les âmes à l'envers, les louchons et les estropiés étaient mûrs pour la venue du Messie de la Trahison. Quand on voit la nature comme l'interprétaient Zola et les peintres ordinaires, il est tout simple que le patriotisme et l'honneur vous apparaissent sous la forme d'un officier livrant à l'ennemi les plans de la défense du pays. L'amour de la laideur physique et morale est une passion comme une autre¹.

C'est dans ce contexte que fut créé en 1903 un « Salon de l'école française », destiné à regrouper exclusivement des artistes professionnels français ou naturalisés français. Présenté aux mois de janvier et février et au Grand Palais, il voulait sélectionner parmi les réalisations des deux Salons parisiens, Artistes français et Nationale, les œuvres les plus dignes d'incarner l'art national – et promises donc aux achats et honneurs de l'Etat. Les exposants devaient présenter leurs œuvres devant un jury d'admission, sauf pour les artistes admis depuis cinq ans à ce Salon, membres de la Société nationale des Beaux-Arts ou de la Société des Artistes français. Un comité était chargé de promouvoir cette « École française » à l'étranger, par l'organisation d'expositions, de conférences et de publications². Le Salon de l'Ecole française n'était pas particulièrement propice à l'innovation artistique, c'est peu dire³. Mais il laissait une place aux tendances modernes, au moins celles dont la Nationale était le bastion.

C'est dans ce contexte qu'il faut aussi comprendre la fondation du Salon d'Automne, en 1903, dont l'objectif était de réaffirmer le rayonnement de Paris dans le champ international de l'art moderne. Inauguré en octobre 1903 et installé dans les soubassements du Petit Palais, le Salon d'Automne fut créé par des personnalités consacrées de l'art moderne à Paris, préoccupées par la concurrence des Salons étrangers. Cette fondation d'un Salon *a priori* plus élitiste et novateur que la Nationale, créa une nouvelle donne dans

¹ Henri Rochefort, « L'Amour du laid », *L'Intransigeant*, 9 mars 1903. Cité dans Paul Cézanne, *Correspondance*, Paris, Grasset, p. 294.

² La presse artistique rendait compte régulièrement de ce Salon, ainsi la *Gazette des Beaux-Arts*, par exemple.

³ On pouvait lire dans la revue *Tendances nouvelles*, sous la plume d'un certain Émile Contrault en février 1910 : « Il semble à première vue que le but de ce Salon est d'opposer une barrière aux éclosions des jeunes et d'enrayer les nouvelles conceptions plus ou moins aventureuses. » (*Tendances Nouvelles*, N° 46 [février 1910], p. 1059).

l'horizon des carrières des avant-gardes. Le Salon d'Automne alliait à la fois les atouts de la Nationale (élitisme et caractère officiel) et du Salon des Indépendants (l'innovation), tout en étant plus qu'eux une manifestation claire, et programmatique, de la supériorité parisienne en art moderne. N'était-ce pas pour les « jeunes » l'assurance de pouvoir, désormais, franchir les étapes d'une carrière de « moderne » ? Le Salon d'Automne était la première étape vers une consécration nationale pour certaines tendances novatrices de l'art contemporain. N'était-ce pas enfin une acceptation de la « modernité » par les institutions ? Le Salon d'Automne ne créait-il pas une possibilité de construire, sans devoir nécessairement s'opposer au système de définition des valeurs consacrées, une tradition d'art français « moderne » ?

Le bastion de la Nationale se porta en masse vers le Salon d'Automne, qui pour sa première exposition fut une répétition du Salon moderniste de la saison printanière. Rapidement cependant, les jeunes générations qui exposaient aux Indépendants perçurent l'intérêt qu'elles avaient à s'intégrer à ce Salon plus ouvert que la Nationale, plus sélectif que les Indépendants, et nettement utile pour se faire connaître des marchands et amateurs d'art d'avant-garde. C'est ainsi qu'en 1905 Camille Mauclair fit le constat agacé mais révélateur, du soutien nouveau des avant-gardes par les instances officielles.

Les jeunes hommes qui représentaient ces diverses conceptions [d'avant-garde] avaient, depuis une douzaine d'années, leur histoire en marge des Salons officiels. [...] Avec les années, la chance a tourné. Ceux qu'on traitait en bloc de fous ou de ratés sont arrivés, par l'obstination de quelques hommes influents, à obtenir un Salon, avec toutes les faveurs de l'État. Les excommuniés de jadis ont eu à leur disposition les cimaises, les plantes vertes, les visites de la surintendance, les colonnes des grands journaux¹.

Le rejet du politique n'était donc pas au programme. L'art moderne pouvait se faire national, en tout cas patriotique. Maurice Denis s'en fit le théoricien le plus en vue, prétendant succéder, avec la génération symboliste, au mouvement impressionniste dans l'incarnation de l'art classique. « Les temps sont révolus, l'influence de Whistler est finie² », écrivit-il à l'occasion du Salon d'Automne de 1905. Une place d'honneur avait été attribuée en effet par les organisateurs à Bonnard, Vuillard, Roussel et Vallotton. Et Denis de commenter : « Ils succéderont dans l'estime des jeunes et du public aux grands impressionnistes³ ».

¹ Camille Mauclair, « La crise de la laideur en peinture », *La Revue*, 15 décembre 1905, repris dans, du même auteur, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, E. Fasquelle, 1906, pp. 293-294.

² « De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories », *L'Ermitage*, 15 nov. 1905 – *Théories*, *op. cit.*, p. 201.

³ *Ibid.* p. 206.

La bataille pour la succession de l'impressionnisme dans l'histoire de l'art français

Maurice Denis s'investit personnellement dans la construction de la dimension classique de l'art postimpressionniste, et plus particulièrement de la peinture nabi, et plus particulièrement encore de sa peinture. Dans le cadre d'une demande culturelle nationale de plus en plus forte après l'affaire Dreyfus, il fallait trouver un paradigme susceptible d'éloigner toute suspicion de non conformité aux exigences de la culture française. Denis risquait d'autant plus d'être attaqué que son art dépendait fortement du marché allemand. En outre Denis était foncièrement académique. Son journal retrace ses rêves de consécration – il était passé par les Beaux-Arts et en garda le désir d'une appartenance incontestée aux grandes traditions de l'art universel. Il lui était donc indispensable d'intégrer l'art de sa génération aux traditions de la grande peinture dont la France était le foyer central. Maurice Denis trouva une solution dans la référence à l'art latin, dont les plus grands noms au XIX^e siècle étaient des peintres français.

En 1902, l'artiste était plongé dans l'étude d'Ingres et de l'art néo-grec. Il s'intéressa aux élèves d'Ingres, en particulier à Eugène Amaury-Duval (1808-1885), avec lequel il se découvrit même des parentés artistiques. Le rejet de l'impressionnisme l'emportait ainsi sur celui des traditions académiques. Le refus de l'Ecole, dont la génération précédente s'était largement nourrie, et qui justifiait sa révolte, n'était plus du tout pertinent dans l'identité de Maurice Denis. L'opposition nabi à l'impressionnisme impliquait ainsi, presque mécaniquement, un retour en arrière. En janvier 1902 Maurice Denis rendit visite à Gérôme, l'ennemi juré de Monet et Renoir, « présenté par un mot de Paul Déroulède, pour avoir des renseignements sur Amaury-Duval¹. » L'artiste se faisait ainsi l'écrivain d'une histoire qu'avaient violemment rejetée les générations réaliste et impressionniste.

C'est dans cette perspective qu'il revendiqua pour lui et les siens la succession de l'impressionnisme. Il le proclama dès 1900 en exposant son *Hommage à Cézanne* (Musée d'Orsay) où, d'une palette d'un sombre inhabituel, dans une composition des plus classiques, il faisait figurer autour d'une nature-morte de Cézanne, dans la boutique de Vollard, autour du marchand et d'Odilon Redon, tout le groupe nabi : Édouard Vuillard, lui-même, Paul Ranson, Ker-Xavier Roussel, le collectionneur André Mellerio, Pierre Bonnard et Paul Sérusier [Figure 32]. Six ans plus tard, de retour d'une visite au peintre d'Aix, Maurice Denis aurait peint une *Visite à Cézanne* dans un style très impressionniste, fort différent de sa manière habituelle. Cézanne était un nouveau maître, et Denis n'avait plus peur d'emprunter à la manière impressionniste pour dire la victoire de la génération des avant-gardes de 1890.

¹ Maurice Denis, *Journal*, t. 1 (1884-1904), Paris, Ed. du Vieux Colombier, 1957, p. 178 (28 janvier 1902).

Figure 32 : Maurice Denis (1870-1943),

Hommage à Cézanne, 1900,

huile sur toile 180 x 240 cm, Paris, musée d'Orsay



Remporter cette victoire, c'était manifestement prendre la place centrale dans l'art français moderne, une position enviée et enviable que le *juste milieu* de la Nationale n'était plus digne d'incarner, et que l'impressionnisme ne pouvait plus représenter que dans le passé. On comprendra que les deux camps, celui de l'impressionnisme et celui du *juste milieu*, n'aient pas du tout apprécié les prétentions exprimées par Maurice Denis, et soient immédiatement parties à la contre-attaque. Dans les deux cas la chose politique structurait le débat entre modernes historiques (les impressionnistes), anciens modernes (ceux du *juste milieu*) et modernes encore d'avant-garde (représentés par Maurice Denis). Du côté de la Nationale, l'influent critique d'art Gabriel Mourey partit d'une enquête, apparemment objective, pour déterminer quel art devait désormais prendre la place de l'art national. Du côté impressionniste, Camille Mauclair, qui s'était fait au tournant du siècle le théoricien de l'impressionnisme, de ses qualités françaises et de son rayonnement, prit la relève de manière beaucoup plus perfide : il accusa les avant-gardes de la génération 1890 d'un méchant retour à l'ordre qualifié de « réaction nationaliste en art ».

Gabriel Mourey était un critique d'art très puissant dans les milieux de la Société nationale des Beaux-Arts. En octobre 1904 il conduisit une enquête sur « la séparation des Beaux-Arts et de l'Etat » dans *Les Arts de la Vie*, qui devait être un intelligent pendant aux débats houleux de l'époque sur la Séparation de l'Eglise et de l'Etat. L'intention de Mourey était manifestement de se faire le détracteur opportuniste des tendances encore trop conservatrices de l'administration, tout en montrant l'autonomie et la grandeur de l'art moderne français : cet art moderne, celui que consacrait la Nationale et dont Rodin était le chantre, était capable de porter au monde les grandes idées de la modernité française. Mourey avait lui-même milité au printemps 1904 pour obtenir une participation étrangère à la souscription pour offrir le *Penseur* de Rodin à la Ville de Paris, dans un « élan international qui rapproche [...] tous les partis, tous les pays » - autour de Paris, capitale

mondiale de l'art moderne¹. Dans son enquête d'octobre 1904, Mourey entendait bien poursuivre son entreprise de légitimation nationale de l'art du *juste milieu*. L'enquête fut donc perçue comme ce qu'elle devait être : un champ de lutte à qui incarnerait le mieux la modernité française.

Jacques-Émile Blanche, représentant par excellence de la Nationale, répondit par un sarcastique plaidoyer en faveur de la Discipline. Nouvel homologue de Blanche, puisqu'il était intégré maintenant à l'élite des modernes, Maurice Denis prit le même chemin : il voulait montrer lui aussi l'attachement de son mouvement aux sources de l'art français. La révolte des post-impressionnistes devint sous sa plume une recherche de méthode : il fallait revenir à une discipline, d'une part contre l'appel dogmatique à « suivre la nature », excès de liberté qui gangrenait les Beaux-Arts, et d'autre part contre la licence plus radicale encore du naturalisme impressionniste. Denis déclarait ainsi à Gabriel Mourey :

Il n'y a plus d'Art national, il n'y a plus d'enseignement, c'est l'anarchie. On réclame une Tradition. [...] Si Gauguin avait vécu, il serait devenu le champion de l'École des Beaux-Arts ; rappelez-vous son admiration pour la doctrine constructiviste d'Ingres. Nous n'avons cessé, dans notre génération, de demander à tous les échos une discipline, une méthode, d'invoquer l'expérience des Maîtres, d'interroger le Passé. L'enseignement officiel ne nous offrait aucune idée générale, aucune technique ; la nature, rien que la nature ! pas de conventions ! copier bêtement ! être soi-même ! C'est de l'excès même de la liberté qu'était né parmi nous – synthétistes, symbolistes, traditionnistes – le besoin d'une contrainte. Dans l'immense confusion intellectuelle de l'heure présente, il arrive qu'au lieu de maintenir le goût classique du XVIIe siècle français, l'École ne fait plus qu'enseigner le « succès » du dernier salon².

Denis attaquait donc deux camps, et surtout le camp impressionniste qui avait rejeté les Maîtres. Il prenait ainsi à partie l'historiographie pluri-décennale qui avait fait de l'impressionnisme l'aboutissement parfait de la tradition française. Il était donc logique que le critique d'art pro-impressionniste Camille Mauclair réagît vertement contre des interprétations qui menaçaient la sienne. Reprenant l'enquête de Gabriel Mourey, Mauclair enfourcha son cheval de bataille artistique et s'arma de politique. Le critique d'art, qui avait pris parti pour Dreyfus, injecta la question nationale dans sa polémique et attaqua Denis pour son traditionalisme. Il écrivit pour la *Revue des Revues* un long article contre « la réaction nationaliste en art », dont d'après lui les réponses à l'enquête de Mourey étaient les indices flagrants et scandaleux³.

¹ Trois lettres de Gabriel Mourey au comte Kessler, 6 mai, 31 mai et 11 juillet 1904. DLA, Marbach ; Nachlass Kessler.

² Maurice Denis, réponse à l'enquête de Gabriel Mourey « sur la Séparation des Beaux-Arts et de l'Etat », *Les Arts de la Vie*, octobre 1904 ; repris dans Maurice Denis, *Théories. Du symbolisme de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 4^e édition, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920, pp. 179-180.

³ Camille Mauclair, « La réaction nationaliste en art et l'ignorance de l'homme de lettres », *Revue des revues*, LIV, 1905 (15 janvier), pp. 151-174.

La « réaction nationaliste en art » - ou l'affaire Mauclair

L'affaire Dreyfus se prolongeait dans les arts. Mauclair condamnait la génération 1885-1890, incarnée par Maurice Denis et Jacques-Émile Blanche, qui avait abandonné les convictions cosmopolites de sa jeunesse. Ce retour en arrière avait débuté après 1900, immense « réaction artistique » de la génération 1890, par snobisme de parvenus effrayés devant les audaces de leur jeunesse, mais surtout par obscurantisme religieux. Mauclair mettait ainsi sur le même plan les thèses de l'artiste catholique Maurice Denis et celles de Joséphin Péladan qui à la même époque s'était prononcé en faveur d'un retour à la tradition française, et incarnait l'esprit catholique réactionnaire le plus ridicule. Denis et Péladan, de même que Jacques-Émile Blanche, devenaient les adeptes d'un esprit esthétique « romain », « ultramontain », téléguidé par le Saint-Siège et le parti opposé à la Séparation de l'Église et de l'État. Mauclair continuait son article par un règlement de comptes avec les thèses de la revue *L'Occident* d'Adrien Mithouard (1864-1919), qui appelait les artistes à limiter leurs séjours à l'étranger et les conjurait de ne plus admirer l'art des autres pays, tout en faisant de Rome « l'immuable centre du monde¹ ».

Mauclair accusait ses nouveaux ennemis de faire ce qu'il faisait lui-même : laisser la politique interférer dans l'art. En réalité le critique d'art, lui-même assez conservateur (ses positions xénophobes d'après-guerre n'en furent qu'une confirmation) défendait sa propre position dans le champ artistique, que la consécration de la génération 1890 venait ébranler. Mauclair, lui-même né à la même époque que Blanche ou Denis, avait choisi de ferrailler dans le camp des impressionnistes, donc du côté de la génération précédente. Son combat était gagné d'avance : en se consacrant à l'historiographie de l'impressionnisme-gloire-de-l'art-français, il ne faisait que thématiser une consécration déjà effective après 1900. Que les Denis et Blanche vinssent réclamer chacun pour son mouvement la représentativité française, ne pouvait lui plaire. On ne s'étonnera pas si son article sur « la réaction nationaliste en art », finissait par deux paragraphes exemplaires : l'un sur le scandale d'un Cézanne dont les « barbaries » étaient honteusement comparées aux compositions du glorieux Chardin ; le dernier, sur la diminution du « prestige de l'artiste, et spécialement de l'homme de lettres² ». En couronnant Cézanne, on détrônait Monet. Et ceux qui couronnaient Cézanne étaient des artistes, qui prenaient la place de l'homme de lettres qui avait couronné Monet.

¹ *ibid.* p. 161.

² *Ibid.* p. 167.

Ce que Mauclair appelait une « réaction nationaliste » en art était en fait le « retour de l'étranger » de la dernière génération avant-gardiste : d'une part ces peintres étaient entrés dans la généalogie de l'art français, comme l'avaient fait les impressionnistes après 1889 ; d'autre part leurs positions symboliques et leur ancrage sur le marché de l'art international étaient suffisamment assurés pour qu'ils pussent se passer de la médiation discursive des hommes de lettres et autres critiques d'art. Le soutien des marchands leur suffisait bien, ainsi que celui de leurs introducteurs vers les milieux artistiques étrangers. Les Maurice Denis et consort n'avaient donc plus besoin que d'eux-mêmes pour parler dans le champ artistique parisien. Menacé d'une mise à l'écart dans le champ de l'art parisien, Mauclair bien-sûr n'était pas seul. Il fut commenté par le critique d'art Pierre Hepp, puis par Tancrède de Visan, et surtout par les critiques littéraires Marius et Ary Leblond qui réclamaient contre Denis et consorts les foudres vengeresses des dreyfusards de l'Institut. Il devenait évident que Blanche, Péladan et Denis conspiraient contre l'Art moderne français, et avec eux la revue *L'Occident*.

En réponse à Mauclair, Denis publia dans la revue symboliste *l'Ermitage* un article intitulé « la réaction nationaliste en art », qu'il dédia « A Adrien Mithouard, qui eut la fierté de fonder, en pleine crise dreyfusiste, *L'Occident* » antidreyfusard. Dans cet article il revint et approfondit les reproches de Mauclair. La logique du champ artistique, épaulée cette-fois par la logique politique (et non l'inverse), primait ici encore. Denis montrait comment son groupe descendait réellement de l'art français véritable, et non les impressionnistes. Les descendants de Gustave Moreau et de Puvis de Chavannes l'étaient dans un esprit respectueux de la tradition. Même les copies de classiques par Fantin-Latour étaient pour Denis la preuve de la continuité de la sensibilité moderne avec la tradition picturale française.

Et Denis, s'étant assuré à sa droite, s'attaquait maintenant à sa gauche : « Aux *Indépendants*, ce qu'il y a de plus neuf, de plus indépendant, c'est encore les chercheurs du classicisme de 1890. » Les jeunes ? « La grande majorité des nouveaux-venus [au Salon des Indépendants] n'est ni symboliste, ni romaine, ni nationaliste, et M Ingres lui est mal connu. Elle est plutôt anarchiste, et même neurasthénique¹. » Tout n'aboutissait donc qu'au symbolisme dont Denis était le chantre, et Cézanne le grand saint (de même que Mauclair tenait ce discours pour l'impressionnisme). Le nationalisme houspillé par Mauclair n'était nationaliste, cependant, que pour Mauclair. En septembre 1907 Denis fit de Cézanne, dans

¹ Maurice Denis, « La réaction nationaliste en art », *L'Ermitage*, 15 mai 1905, repris dans id., *Théories. Du symbolisme de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 4^e édition, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920, Denis, 1920, pp. 187-198 ; citations pp. 195 et 196.

un article pour *L'Occident*, l'artiste *latin* par excellence, et définit son art comme une réaction indispensable contre l'impressionnisme. Son « instinct de latin » en faisait l'artiste classique le plus digne de prendre la succession des grands peintres de la tradition picturale classique – mais cette tradition ne se limitait pas à la France : elle concernait tous les pays de l'Europe méridionale :

[Cézanne] est à la fois l'aboutissement de la tradition classique et le résultat de la grande crise de liberté et de lumière qui a rajeuni l'art moderne. C'est le Poussin de l'impressionnisme. Il a la finesse de perception d'un parisien et il est fastueux et abondant comme un décorateur italien. Il est ordonné comme un Français et fiévreux comme un Espagnol. C'est un Chardin de décadence, et parfois il dépasse Chardin. Il y a du Gréco en lui, et souvent il a la santé de Véronèse. Mais ce qu'il est, il l'est naturellement, et tous les scrupules de sa volonté, toute l'assiduité de son effort n'ont fait que servir et exalter ses dons naturels¹.

La boucle était bouclée : non seulement le recours à la tradition latine ne pouvait être accusé de nationalisme primaire, mais encore l'opposition évidente et systématique entre cette tradition latine et l'art germanique pouvait, de manière sous-jacente, garantir la collaboration de l'art moderne représenté par Maurice Denis à la lutte contre la concurrence allemande ou nordique. Le détour par l'étranger était exorcisé. C'est désormais grâce à lui que Denis put progresser dans sa carrière. Au printemps 1907 il pouvait se réjouir : ses œuvres étaient présentes à l'exposition internationale de Barcelone, à la Biennale de Venise, au *Carnegie Institute* de Pittsburgh et à Budapest. D'autre part l'ouverture à la même époque (8-20 avril) d'une grande exposition Maurice Denis chez Bernheim-Jeune marqua son triomphe à Paris. La même année Denis fut élu membre correspondant de la Sécession de Berlin, et se rendit en Allemagne avec André Gide. Tous les espoirs lui étaient permis. On lit dans son journal, à l'été 1907 : « Ce serait bien, pour tenter les commandes de l'État, d'avoir l'an prochain au Salon une grande toile avec de grandes figures². » Les commandes officielles ne vinrent pas tout de suite; mais ayant obtenu de travailler au Grand-Palais à l'exécution de *L'histoire de Psyché*, grande décoration destinée à l'hôtel du collectionneur Ivan Morosoff (1871-1921) de Moscou, Denis se sentait déjà parvenu : « Ma vie à Paris du 31 juillet au 21 août [1908] : tous les jours je suis au Grand-Palais [...], heureux de me sentir un peu officiel, déjà, dans cette grande bâtisse dont on me concède pour un temps la jouissance³. » Le « retour de l'étranger » fonctionnait à merveille : c'est pour des travaux commandés à Moscou, qu'on prêtait à Maurice Denis le Grand-Palais. De même, c'est parce qu'il était parvenu à représenter l'art moderne français à l'étranger que Denis fut enfin

¹ Maurice Denis, « Cézanne », *L'Occident*, septembre 1907, repris dans *Théories...*, *op. cit.*, pp. 260-261.

² Maurice Denis, *Journal*, *op. cit.*, t. II, p. 63.

³ *Ibid.*, t. II, p. 94.

décoré en 1910 : « Je suis décoré en date du 16 mai, à propos de l'exposition de Londres¹. »
A propos d'un détour par l'étranger.

La domination de l'impressionnisme, les concurrences et des dominations internes au nouveau champ international de l'art moderne constitué après 1890, poussèrent donc les avant-gardes postimpressionnistes à s'exiler pour trouver ailleurs des débouchés et s'émanciper réellement de l'héritage impressionniste. La séparation encore importante entre les champs artistiques nationaux leur permit un double jeu entre Paris, Bruxelles, Berlin ou Weimar, qui en retour assura ces artistes d'un prestige non négligeable lorsqu'ils purent faire étalage, dans le champ parisien, de leur réception à l'étranger. A l'issue de ce *détour par l'étranger* cependant, il s'avérait vite finalement que les postimpressionnistes plaçaient toujours à Paris leurs espérances de consécration, et qu'ils n'avaient pas du tout renoncé à leur ambition de succéder aux impressionnistes. C'est dans cette perspective qu'ils revendiquèrent à leur tour, plus encore que les impressionnistes qui n'écrivaient pas, ne théorisaient pas ni ne s'exprimaient beaucoup dans la presse, la place de l'art national. Le contexte politique de l'affaire Dreyfus ne fut que l'accélérateur d'une logique entamée beaucoup plus tôt. Les postimpressionnistes consolidaient ainsi une structure qu'ils avaient prétendu combattre. La génération suivante n'en subit que plus fortement la domination.

¹ *Ibid.*, T. II, p. 133. Il s'agit probablement de la *Franco-British Exhibition* qui avait eu lieu à Londres en 1908.

Chapitre V.
Les carrières internationales
au tournant du siècle (1890-1905).
Entre cosmopolitisme et transfert culturel

Quelle était la meilleure voie pour faire une carrière internationale dans le champ de l'art moderne lorsqu'il fut constitué ? N'était-il pas judicieux de suivre certaines règles, d'adopter une stratégie, tenant compte des personnes à fréquenter, des lieux où exposer, d'un style à adopter, de menus services à rendre ou de groupes auxquels adhérer ? Les meilleures carrières internationales, entre 1890 et 1905, suivirent souvent de fait des profils similaires : trajectoires d'études, trajectoires artistico-géographiques (d'une Académie, d'un atelier, d'un Salon ou d'une capitale artistique à l'autre), profils sociologiques, voire profils socio-culturels.

Pour les avant-gardes qui ne répondaient pas à ces réquisits sociaux, esthétiques, culturels, il fallut trouver des modes nouveaux de construction de carrières internationales. Le détour par l'étranger en effet ne suffisait pas : comment faire accepter ses toiles par les étrangers, puisque le public international de l'art était somme toute relativement homogène ; comment faire passer là-bas des innovations esthétiques que les instances dominantes à Paris rejetaient sans appel ? Un travail de fond sur l'exportation de la peinture d'avant-garde fut très probablement à l'origine de son acceptation relative dans certains milieux étrangers.

La génération postimpressionniste en particulier n'eut pas peur de pratiquer une véritable stratégie de transfert culturel. On modifia souvent la présentation de l'art exporté, le discours qu'on tenait sur lui à Paris, et même parfois les tableaux-eux-mêmes. On présenta cet art au public étranger d'une manière susceptible de lui parler – de « parler sa langue », comme on pensait encore au tournant du siècle. Ce transfert culturel fut possible parce qu'on bénéficiait du concours d'intermédiaires bien au fait des habitudes, des goûts et des représentations des milieux d'accueil visés. Les intermédiaires jouèrent aux traducteurs.

A) Les carrières dans le champ international de l'art moderne au tournant du siècle

Etudions d'abord l'élite internationale des artistes modernes au tournant du siècle, et les caractéristiques qui la définissaient à peu près, excluant par là même les individualités qui ne

pouvaient ou ne voulaient remplir les conditions d'appartenance à ce petit groupe. L'élite internationale des modernes se produisait dans les meilleurs Salons, les meilleures galeries et les meilleures revues du champ international de l'art moderne. Ce réseau finalement serré fut, au tournant du siècle, dominé par une population relativement restreinte dont les trajectoires répondaient souvent à des critères sociaux, culturels et esthétiques communs. Il devint clair que pour faire une carrière internationale belle et rapide, il était utile de vérifier ces critères. Autant certains critères, en particulier ceux de l'origine sociale et culturelle, étaient plus innés qu'acquis ; autant d'autres, comme l'entretien de relations utiles, l'effort répété pour se faire connaître dans les meilleures revues, ou l'attention à devenir un point de mire dans le beau monde cosmopolite des grandes capitales, pouvaient faire l'objet d'un travail individuel efficace. Le style et le talent ne suffisaient donc pas : dans un monde qui valorisait l'être, qui accusait le pôle académique d'avoir sombré sous l'influence d'intérêts marchands et de coteries partisans, il s'avéra en fait très vite qu'on pouvait *faire* carrière internationale, et que derrière les valeurs proclamées, se cachait souvent un pragmatisme indispensable.

Lieux et voies des meilleures carrières

Quels étaient, d'abord, les lieux des meilleures carrières ? Vers 1900, le champ international de l'art moderne finit par être dominé par un modèle unique de Salon, dont les divers avatars se succédaient chaque année. Les acteurs des Sécessions étrangères avaient d'ailleurs conscience à la fin du siècle d'appartenir à un mouvement international qui s'exposait et devait s'exposer dans les mêmes Salons. Max Liebermann, président de la Sécession de Berlin, déclara ainsi dans son premier discours d'ouverture de la Sécession, en 1899 qu'« à l'avenir, lorsque les artistes étrangers voudront nous confier leurs oeuvres, nous leur garantirons avec joie un accueil chaleureux, comme nous déjà nous demandons l'hospitalité pour nos oeuvres à Londres et Paris, Vienne ou Bruxelles¹. »

Artistes, critiques et amateurs suivaient ainsi chronologiquement, chaque année, chaque exposition, s'efforçant d'y être reçus, de les visiter, les discutant et les commentant. L'année artistique était réglée par un véritable calendrier, auquel correspondait une trajectoire géographique – Paris-Bruxelles-l'Allemagne..., ainsi qu'une hiérarchie des Salons, en général selon leur proximité vis-à-vis du centre artistique parisien et leur degré de sélection.

¹ « in künftigen Jahren, wenn ausländische Künstler uns ihre Werke anvertrauen wollen, werden wir ihnen mit Freuden gastliche Unterkunft gewähren, wie wir ja in London und Paris, Venedig oder Brüssels oft die Gastfreundschaft für unsere Werke beanspruchen » Reden zur Eröffnung von Ausstellungen der Berliner Sezession, Frühling 1899, in Max Liebermann, *Die Phantasie in der Malerei : Schriften und Reden*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1978, p. 169.

Le calendrier annuel de l'art moderne international

Ce calendrier des expositions d'art moderne en Europe s'était rodé dans les années 1890. Il fallut s'adapter aux dates des Salons plus anciens, ou plus dominants, déplacer les siennes, les avançant ou les reculant selon le type de public qu'on souhaitait attirer. A la bonne saison les amateurs voyageaient davantage qu'en hiver, si bien que la concurrence pour la saison printanière se fit rude. D'autant plus rude que les artistes n'avaient souvent pas suffisamment de toiles en stock pour en envoyer dans plusieurs Salons à la fois : les mêmes œuvres faisaient le voyage d'un Salon à un autre.

Ainsi les dates prévues par Octave Maus pour le Salon des XX de 1891 par exemple, étaient encore trop proches de celles de la SNBA parisienne. Elles faillirent lui coûter la présence de Sisley, qui réservait ses toiles à la Nationale. Le Salon des XX se terminait le 8 mars 1891, tandis que la SNBA ouvrait le 15 mai suivant. Entre les deux il fallait prévoir le dés-accrochage des tableaux, leur emballage et leur transport (sous assurance) jusqu'à Paris, puis l'accrochage au Champ-de-Mars. Un délai de deux mois n'était apparemment pas suffisant¹. L'année suivante le malentendu s'avéra plus fort encore : Émile Gallé réservait ses toiles à la SNBA². En 1893 Maus dut s'incliner devant Paris : le Salon des XX eut lieu au mois de février, à une date suffisamment éloignée de celles de la SNBA ou du Salon des Indépendants de Paris, pour que cette proximité ne pût nuire à la qualité ou au nombre des œuvres envoyées à Bruxelles.

Au tournant du siècle le calendrier de l'art moderne européen fut en place, structuré par trois saisons principales, très visibles sur le calendrier artistique de l'année 1901 [Tableau 8]. Les Salons les moins prisés s'étaient cantonnés sur la saison d'hiver. Aux mois de décembre-janvier, on pouvait visiter successivement le Salon des Arts graphiques de la Sécession de Berlin, l'exposition du Monde de l'Art à Saint-Petersbourg. Ensuite venait au mois de février la Libre Esthétique, successeur des XX à Bruxelles, clôturant l'hiver et annonçant la grande saison artistique du printemps. Le printemps était *la* grande saison artistique parisienne : c'était la période traditionnelle d'ouverture du Salon des Artistes français, concurrencé désormais, début mai, par la SNBA, en même temps que par le Salon des Indépendants. La Sécession de printemps à Berlin, ou à Londres l'exposition de *l'International Society*, pouvaient paraître comme des annexes de cette grande saison parisienne. L'automne était plus germanique, avec les Sécessions de Munich et de Vienne. La Biennale de Venise dont

¹ Lettre de Sisley à O. Maus, Moret, 15/11/1890, Fonds Vander Linden, AACB inv. 5.724. Dans une lettre suivante, datée du 20 novembre 1890, Sisley revient sur sa décision et permet à Maus de lui emprunter des toiles pour le prochain Salon des XX (AACB inv. 5.625).

² Gallé à O. Maus, Nancy, 10/1/1892 : Les œuvres qu'il aurait pu exposer aux XX sont retenues pour le Champ-de-Mars. Fonds Vander Linden, AACB, inv. 6267.

les dates s'étendaient d'avril à octobre, chevauchait de manière intelligente le printemps et l'automne : il s'agissait de ne pas manquer la période d'arrivée des flux annuels les plus importants de touristes pour la ville morte.

Tableau 8 : Calendrier de l'art moderne en 1901

1901	Ville	Salon	Exposition
8-27 janvier 1901	Chicago	Art Institute	Loan Exhibition
14 janvier - 22 fév	Paris	Durand-Ruel	Pissarro Camille
23 janvier-5 février	Saint-Petersbourg	Monde de l'Art	(3) Akademia Wydownectb
Fin janvier	Londres	Hannover Gallery	Impressionnistes
février	Paris	Georges Petit	Cercle de l'Union artistique
1-16 mars	Paris	Bernheim-Jeune	René Seyssaud
1-31 mars	Bruxelles	Libre Esthétique	8e exposition
15-31 mars	Paris	Bernheim-Jeune	Van Gogh
Mars	Paris	Durand-Ruel	Maxime Maufra
mars-avril	Paris	Durand-Ruel	Dario de Regoyos
1-15 avril	Paris	Bernheim Jeune	E. Carrière, Œuvres récentes
21 avril-21 mai	Paris	Indépendants	17e exposition
22 avril-30 juin	Paris	SNBA	XIe exposition
Avril	Londres	International Society of Sculptors, Painters and Gravers	
Printemps	Berlin	Sécession	Sécession III
Avril ? 1901	Dresde		
1 ^{er} mai - ...	Paris	Salon des Artistes Français	119e exposition
9 mai-12 juin	La Haye	's Gravenhage	Eerste Internationale Tentoonstelling
10 - 22 juin	Paris	Vollard	Émile Bernard
22 avril – 31 octobre	Venise	Internationale	4e exposition internationale
25 juin -14 juillet	Paris	Vollard	Iturrino & Picasso
7 novembre - 1 ^{er} janvier 1902	Pittsburgh	Carnegie Institute	6th Annual Exhibition
? Décembre	Vienne	Sécession	XII. Kunstausstellung
Hiver 1901-1902	Berlin	Sécession	IV. Ausstellung

Entre les grandes dates de ces Salons, les marchands tâchaient d'intercaler leurs expositions les plus intéressantes. Ils plaçaient ainsi les plus grandes signatures aux moments d'affluence majeure à Paris, et le plus près possible des Salons. En 1901 la galerie Bernheim-Jeune exposa ainsi Eugène Carrière, gloire de l'art moderne français, au début du mois d'avril, juste avant le vernissage de la SNBA où l'artiste était d'ailleurs fort en vue. Les artistes quant à eux avaient bien en tête ce calendrier, et n'oubliaient pas d'anticiper de

prochains envois, voire de prévenir leurs camarades d'envoyer à temps¹. Les revues d'art moderne en publiaient régulièrement des mises à jour – sous forme de liste des expositions actuelles, des Salons du mois, des expositions à venir, et des ouvertures de période d'envoi. Ainsi dans la *Revue blanche* parisienne, dans le *Mercure de France*, dans *L'Art moderne* de Bruxelles ou dans les revues *Jugend* et *PAN* en Allemagne, et bien d'autres.

La hiérarchie des Salons

La succession chronologique des Salons européens révélait donc une hiérarchie des Salons modernistes, d'autant plus visités et prestigieux qu'ils étaient proches de Paris et printaniers. En Allemagne, en Norvège², à Vienne les Salons modernistes avaient été placés en automne ou en hiver : on n'osait pas faire concurrence à la saison parisienne. Mais cette hiérarchie évolua vers 1900, les sécessions étrangères commençant à prendre une importance à laquelle les acteurs du *juste milieu* parisien dominant ne s'attendaient pas. La Libre Esthétique devint bientôt *le* lieu par excellence où se renseigner sur les meilleures productions du marché international de l'art moderne. *L'Echo de Paris* l'avait formulé dès 1899, sous la plume anonyme d'Octave Uzanne (1852-1931) qui se voulait ainsi le porte-parole des avis les plus généraux sur l'art moderne :

Pour une simple promenade à travers les salons de la *Libre Esthétique*, je pérégrine volontiers annuellement en Belgique ; c'est une suffisante invitation au voyage et les renseignements que l'on retire de cette visite peuvent éviter de plus lointaines courses aux pays des novateurs d'art appliqué, soit en Angleterre, en Ecosse, en Suède, Norvège ou en Finlande. Nous ne possédons rien d'analogue à Paris³.

On se comparait sans cesse. Chaque Sécession se préoccupait de monter dans cette hiérarchie des Salons européens. On en fit l'effort répété en Allemagne. Pour cela il fallait accueillir le meilleur de la peinture française moderne. Otto Grautoff, journaliste allemand passé par la revue *Jugend*, fortement liée à la Sécession de Munich, souligna ainsi en 1910 le rôle de la Sécession munichoise dans les relations artistiques franco-allemandes: « Il n'est probablement pas un peintre français célèbre qui n'ait au cours des années exposés [*sic*] à la Sécession munichoise ; beaucoup réalisèrent en outre à Munich des ventes fructueuses. » Les noms qu'il citait étaient ceux des plus célèbres artistes du *juste milieu* parisien :

[...] la Sécession fit connaître à Munich en 1894 : Blanche, Aman-Jean, Ménard, Raffaelli et Sisley ; en 1896 : Baiguères [*sic* pour Baignières], Carrière, Cottet, Bartholomé, Lunois ; en 1898 : Besnard, Guérin,

¹ Dans une lettre au comte Harry Kessler, le peintre belge Théo Van Rysselberghe lui suggéra de rappeler à son ami peintre Hoffmann de ne pas oublier d'envoyer au prochain Salon des Indépendants, « pour ne pas qu'il soit pris au dépourvu » (14 janvier 1904, DLA, Nachlass Kessler).

² Erik Werenskiold et Frits Thaulow avaient fondé en 1892 un Salon d'Automne à Christiania.

³ La Cagoule (O. Uzanne), « La Libre Esthétique à Bruxelles », *L'Echo de Paris*, 9 mars 1899.

Signac, Stleinlen [*sic* pour Steinlen], Vuillard ; en 1899 : Monet et Pissarro ; en 1901 : Puvis de Chavannes, Saglio, Simon ; en 1903 : Morisset, Prinnet, Bourdelle¹.

La montée progressive des Salons modernistes étrangers inquiéta bientôt les acteurs du champ parisien. C'est bien dans ce contexte que fut prise la décision de fonder, en 1903, le Salon d'Automne. Yvanhoé Rambosson, conservateur des Musées de la Ville de Paris, aurait raconté comment il fit au début du siècle le constat que si Paris était, au printemps, le centre du mouvement artistique international, il n'en était pas de même en automne : Munich s'efforçait alors d'attirer les visiteurs internationaux². Cette prise de conscience l'incita à participer à la création du nouveau Salon. Il s'agissait de relever le défi de la fin d'année et d'assurer à Paris la prééminence sur toute l'année artistique. Eugène Carrière, qui fut bientôt placé à la tête du Salon d'Automne, témoigna également de cette inquiétude vis-à-vis de la concurrence allemande à la même époque : « leur but est de nous arracher coûte que coûte ce qui nous reste de supériorité dans les Beaux-Arts³. »

Paris, d'ailleurs, avait d'importants atouts. A la hiérarchie des capitales artistiques et des Salons correspondait en effet celle des galeries marchandes, dont les plus prestigieuses étaient parisiennes. A Paris, la galerie Durand-Ruel, une fois l'impressionnisme consacré, devint aussi prestigieuse que la galerie Goupil, Boussod et Valadon, et celle de la famille Bernheim, tandis que Georges Petit continuait sa politique de promotion de l'élite internationale moderniste au plus *juste milieu*. A l'étranger, les galeries les plus prestigieuses étaient celles qui étaient les plus proches des Salons sécessionnistes, voire leurs antichambres ou leurs aboutissements. Robert Jensen a montré comment à Berlin, les galeries Keller und Reiner et Schulte se nourrissaient et entretenaient la montée du Sécessionnisme en Europe centrale⁴. La galerie fondée en 1898 par les cousins Bruno et Paul Cassirer, qui s'imposèrent bientôt comme secrétaires de la Sécession de Berlin, devint bientôt leur plus important concurrent dans le commerce des sécessionnistes ou futurs sécessionnistes.

A Vienne, la galerie Miethke, fondée en 1861, remplit à la fin du siècle les mêmes fonctions que Cassirer à Berlin, ou même que Durand-Ruel à Paris⁵. Y passer, c'était entrer de plain pied dans l'élite internationale des modernes. En 1907 Ludwig Hevesi (1842-1910),

¹ Otto Grautoff, « Les relations artistiques entre Paris et Munich », *La Grande Revue*, vol. 63, Sept./ oct. 1910, pp. 117-128, citation pp. 124-125.

² Yvanhoé Rambosson, « Comment j'ai fondé le Salon d'Automne », cité dans le *Catalogue raisonné du Salon des Indépendants, 1884-2000, Les Indépendants dans l'histoire de l'art*, Paris, Salon des Indépendants, Grand-Palais des Champs-Élysées, 2000, p. 77.

³ Eugène Carrière, *Écrits et Lettres choisies*, 2e édition, Paris, Société du Mercure de France, 1907, p. 57.

⁴ Robert Jensen, *Marketing Modernism, op. cit.*, pp. 67 et suivantes.

⁵ Une exposition sur cette galerie fut montrée au *Jüdisches Museum* de Vienne (19 novembre 2003-8 février 2004) : « Die Galerie Miethke : Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne ». Voir le compte-rendu à son sujet dans *Österreich Journal*, Kultur : « Die Galerie Miethke : Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne : Sonderausstellung im Jüdischen Museum Wien » (*Österreich Journal*, n° 16, 7 novembre 2003, pp. 20-21).

critique d'art des plus en vue dans le milieu sécessionniste viennois, put ainsi parler de Miethke comme « notre Durand-Ruel¹ ». Carl Moll (1861-1945), personnalité centrale de la Sécession, était le conseiller artistique de la galerie Miethke, tandis que le marchand prenait conseils financiers et commerciaux auprès de Paul Bacher, un joaillier qui était l'ami proche de Gustav Klimt². En 1904 Bacher acquit la galerie et Moll en devint le directeur artistique, l'acquisition provoquant un petit scandale qui mit à nu une évidence qu'on préférait passer sous silence : le contrôle de la Sécession par des marchands.

Faire carrière par les petites revues artistiques et littéraires

Salons et galeries cependant n'étaient pas les seuls lieux de carrières pour un artiste moderne. Il convenait aussi de faire connaître son œuvre dans les petites revues qui commentaient, présentaient, soutenaient et entretenaient les sécessions européennes. L'importante vague d'apparition des Sécessions européennes avait en effet été précédée ou accompagnée par celle de revues modernistes, fondées parfois dans le but explicite de soutenir le mouvement sécessionniste et de créer un public local pour l'art moderne national et international.

Certaines de ces revues étaient devenues de véritables institutions, dont les personnalités centrales étaient tout aussi décisives dans l'organisation des grands Salons modernes. A Bruxelles la revue *L'Art moderne* était justement menée par Octave Maus, secrétaire du Salon des XX puis directeur omnipotent de la Libre Esthétique. Cette revue avait présenté son programme dans l'éditorial de sa première livraison, en mars 1881 :

L'Art moderne s'occupe de l'Art dans tous ses domaines : Littérature, Peinture, Sculpture, Gravure, Musique, Architecture, Ameublement, Costume, etc. Il est principalement consacré à la Belgique ; néanmoins il tient ses lecteurs au courant de tous les événements artistiques étrangers.

Avec Maus, Émile Verhaeren fut l'un des plus fidèles collaborateurs d'Edmond Picard, fondateur et directeur de la revue avant son départ un peu tonitruant qui laissa *L'Art moderne* aux mains des internationalistes Maus et Verhaeren. On trouve ainsi dans *L'Art moderne*, outre les vociférations classiques du discours avant-gardiste contre les « académiques », un réel panorama de l'art moderne international. Y faire parler de soi, y publier surtout quelque gravure ou reproduction d'une toile, était une chance rare, décisive pour une carrière.

A Paris c'est également dans les revues modernistes que les figures les plus notoires de l'art moderne international firent leurs débuts. La *Revue Wagnérienne* et la *Revue Indépendante* fondées en 1885 étaient deux bastions de la jeune génération moderniste.

¹ L. Hevesi, *Altkunst-Neukunst Wien 1894-1908*, Vienne, Konegen, 1909, p. 206, cité par Jensen, *op. cit.*, p. 54.

² Robert Jensen, *op. cit.*, pp. 186 et 319 (n. 52).

Jacques-Émile Blanche collabora ainsi à la *Revue Wagnérienne* sous le pseudonyme de James E. White, et à la *Revue indépendante* avec des gravures à l'eau-forte où à la pointe sèche. C'est dans la *Revue indépendante* que George Moore commença en 1888 à écrire son histoire et celle de l'impressionnisme à sa manière¹. Les articles de Moore pouvaient plaire aux modernistes parisiens : il y faisait l'éloge de la France artistique, et appelait qui le lisait à suivre ses pas et s'enraciner à Paris, encourageant l'artiste à laisser ses origines pour se fondre dans l'identité internationale réaliste et impressionniste.

Les années les plus impressionnables, vingt à trente, quand les sens et l'esprit sont le plus éveillés, moi, le plus impressionnable des êtres humains, je les avais passées en France, non pas au milieu d'Anglais y résidant, mais au milieu de ce qui est la quintessence de la nation, moi qui n'étais pas un spectateur indifférent, mais un enthousiaste essayant, de toute la force de son cœur et de son âme, de s'identifier avec ce qui l'entourait, de se débarrasser de sa race et de sa langue, et de se recréer, pour ainsi dire, dans le sein d'une nouvelle nationalité, en m'appropriant son idéal, ses mœurs, et ses façons de penser².

L'appel au cosmopolitisme artistique était lancé.

Autour de 1890 on vit apparaître de nouvelles revues modernistes dont les fondateurs étaient directement impliqués dans la vie des arts. La *Revue blanche*, fondée par un groupe franco-belge à Spa en 1889 et transférée à Paris deux ans plus tard, se fit la plate-forme de solidarités intellectuelles et artistiques déjà ancrées à *L'Art moderne*³. Cette revue, qui soutenait des artistes symbolistes de la jeune génération, était en lien avec les avant-gardes belges⁴. En passant par la *Revue blanche* on voyait ainsi s'ouvrir une porte vers les Salons bruxellois. La *Revue blanche* semble d'autre part avoir été en contact avec les avant-gardes d'Europe du Nord et de Berlin. Ainsi Thadée Natanson, le directeur de la revue, fut invité à Christiania à l'été 1895. Il visita à cette occasion une exposition d'Edvard Munch, dont il prit le parti de soutenir les travaux novateurs⁵. Entrer à la *Revue blanche*, y publier, c'était ainsi entrer en même temps dans le champ international de l'art moderne, autant que si l'on avait exposé à un Salon international moderniste. La *Revue blanche* se voulait d'ailleurs une plongée dans l'actualité artistique internationale, en particulier par ses comptes-rendus de

¹ Moore publia, en feuilletons parus de mars à août 1888 dans la *Revue Indépendante*, les *Confessions d'un peintre anglais*, ouvrage édité en librairie chez Albert Savine l'année suivante.

² George Moore, *Confessions d'un jeune Anglais (Confessions of a Young Man)*, préface de Georges Lemaire, Paris, Christian Bourgeois, 1986, pp. 156-157.

³ Voir Fritz Hermann, *Die Revue blanche und die Nabis*, th. Zurich, 1959, 2 vol. et Arthur Basil Jackson, *La Revue blanche (1889-1903), Origine, influence, bibliographie*. Paris, Minard, 1960.

⁴ Si Octave Maus n'y publia pas, au moins sous son nom propre, en revanche Émile Verhaeren y écrivit régulièrement dès 1892. Il y publia au total douze articles, échelonnés entre 1892 et 1903, dont un sur « l'Exposition de la Libre Esthétique à Bruxelles » (*Revue blanche*, t. XVIII, n° 140, i-iv-1899).

⁵ Il fut invité par l'Association norvégienne des étudiants pour faire une conférence sur la guerre franco-prussienne de 1870 et « ses conséquences considérables sur le plan économique, industriel, militaire, scientifique, littéraire et artistique ». Le thème était d'actualité en Norvège, dans la crainte d'une guerre contre la Suède. Voir Arne Eggum, « Munch tente de conquérir Paris (1896-1900) » in *Munch et la France*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, RMN, 1991, pp. 188-221 (p. 192).

revues parisiennes ou étrangères, et ses commentaires sur les Salons européens. On peut lire par exemple dans le « calendrier » du printemps 1892 :

Reçu le premier numéro du *Banquet*. Cette nouvelle publication mensuelle manifeste, nous dit une note de la rédaction, le désir de faire connaître en France, d'une manière quelque peu suivie, les productions les plus intéressantes et les plus récentes de l'art étranger. Nous applaudissons de toutes nos forces à cette excellente idée. [...] Dans *l'Art moderne*, conférence de M. Georges Lecomte sur "les tendances de la peinture moderne" [...] Nous recevons d'Anvers le document suivant : *Association pour l'Art*¹.

A Paris, *La Plume* et le *Mercure de France* remplirent à peu près les mêmes fonctions, chacune engagée de manière différente dans les débats littéraires, poétiques et politiques de l'époque, mais dans une même orientation internationale, d'autant plus cosmopolite qu'on réagissait contre l'esthétique naturaliste devenue dominante, et qu'on était placé politiquement à gauche². L'art moderne international avait maintenant son idéologie, ses chantres, et surtout les plates-formes et les scènes où proclamer cette idéologie.

A Londres, *The Studio*, fondé en 1893, publiait lui aussi l'art moderne international. L'élitisme artistique moderniste s'y cristallisait dans des articles choisis, des monographies sur des grandes figures de l'art moderne contemporain, une mise en page, une typographie et des reproductions de grande qualité. C'est en résumé ce que voulut faire également la revue *PAN*, fondée à Berlin en 1895 par de jeunes esthètes sans cesse entre Berlin, Paris et Londres ou Bruxelles. On a vu comment *PAN* entendait combler le décalage culturel entre l'Allemagne et les autres pays européens, en particulier la France et l'Angleterre. La revue proposait donc, elle aussi, son calendrier des prochains événements artistiques, répertoriés par mois, par pays et par ville³. Elle se fit l'introduit de l'art pointilliste en Allemagne, ainsi que celui des nabis et de Toulouse-Lautrec, mais aussi de la peinture norvégienne (celle de Munch en particulier) et de l'art graphique anglais – jusqu'en 1898 et au tournant plus allemand (et conservateur) de son comité directeur⁴.

A Munich, la revue *Jugend*, fondée en 1896, était l'organe du mouvement sécessionniste. Moins avant-gardiste que *PAN*, elle devint assez vite le reflet de l'art peu

¹ « Calendrier », par L.-A. N. (Louis-Alfred Natanson), *La Revue blanche*, t. II (janvier-juin 1892), p. 189.

² un des principaux animateurs de la *Revue blanche*, Félix Fénéon, fut d'ailleurs impliqué dans le Procès des Trente, qui en 1894 accusait une trentaine d'intellectuels parisiens de soutenir le mouvement anarchiste terroriste. Voir à ce sujet Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon : Aesthete and Anarchist in Fin-de-Siècle France*, New Heaven & London, Yale University Press, 1988, d'après laquelle Fénéon aurait lui-même lancé une bombe contre le restaurant Foyot en 1893. La thèse n'est fondée que sur des analyses littéraires, mais elle n'efface pas les évidentes sympathies de Fénéon, et plus largement de la *Revue blanche*, pour l'individualisme anarchiste de l'époque. Cf. Pascal Ory et Olivier Barrot, *La Revue blanche, Histoire, anthologie, portraits*. Nouv. éd. revue et augmentée, Paris, 10/18, 1994.

³ Voir par exemple *PAN* I.1 : Avril-mai 1895, p. 44.

⁴ Voir Gisela Henze, *Der PAN. Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertwende*, Diss. Freiburg i. Br., 1974. Ainsi que Karl Ulrich Syndram, *Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst- und Kulturpolitik in den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreiches (1871-1914)*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1989.

novateur exposé à la Sécession de Munich, et un recueil d'illustrations des toiles plus conventionnelles qui lui correspondaient. Après la disparition de *PAN* en 1900, la Sécession de Berlin trouva un soutien plus large dans la revue *Kunst und Künstler*, fondée en 1902 par Bruno Cassirer, secrétaire de la Sécession avec son cousin Paul Cassirer, dont il s'était séparé après quatre années de gestion commune de leur galerie d'art. Avoir un pied dans *Kunst und Künstler*, c'était avoir pénétré la Sécession de Berlin ; et vice versa. La revue devint d'autre part l'un des organes les plus écoutés de l'idéologie internationale moderniste. On put y lire par exemple en 1907 une reprise du discours dont George Moore s'était fait le spécialiste depuis vingt ans. Les souvenirs de Moore promouvaient toujours le même élitisme, la même préférence exclusive pour l'esthétique impressionniste, le même éloge de Paris capitale mondiale des arts, centre incontesté et incontestable d'un cosmopolitisme artistique que seuls les modernes incarnaient, et dont le mouvement sécessionniste international était le prophète.:

Il s'est avéré que le monde n'est pas plus grand qu'une boîte en carton, et que dans ce monde nouveau, étroit, l'art doit, autant qu'il le peut, s'adapter aux conditions dominantes. Nous n'interdirions en aucun cas les chemins de fer et les bateaux à vapeur s'ils nous permettaient de gagner des artistes plus grands que Phidias ou Michel Ange. Ainsi [le concept de] communauté artistique nationale appartient probablement au passé (on peut d'ailleurs douter qu'il y en ait jamais eu). Et pour cette raison, nous voulons nous rendre où l'art fleurit – en d'autres termes : en France¹.

A Vienne enfin, la fondation de la Sécession fut suivie de celle de la revue *Ver Sacrum* (1898-1903), dont le souci de l'art international, celui de la typographie et des reproductions d'art rejoignait les modèles allemand, belge, français ou anglais². Y être publié, commenté ou loué, était aussi voire plus important que d'exposer à Vienne : autant les visiteurs étrangers à la Sécession viennoise étaient peu nombreux, autant une revue comme *Ver Sacrum* pouvait-elle voyager, passer de main en main, se montrer, se commenter, et surtout : se conserver.

C'est dans ces revues que les artistes modernes purent se connaître, se comparer, trouver leurs points communs et leurs différences. C'est là qu'on confirmait ou infirmait la hiérarchie des Salons européens, l'appartenance ou non de l'un ou l'autre au mouvement moderniste, son évolution progressiste ou conservatrice. On trouve dans *The Studio* des

¹ George Moore, *Erinnerungen an die Impressionisten*, mitgeteilt von Max Meyerfeld, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1907, pp. 58-59 : « Es hat sich herausgestellt, dass die Welt nicht grösser als eine Pappschachtel ist, und in dieser neuen, engen Welt muss die Kunst, so gut si kann, darauf aus sein, sich den herrschenden Verhältnissen anzupassen. Wir werden auf keinen Fall Eisenbahnen und Dampfboote verbieten, wenn wir auch dadurch grössere Künstler als Phidias und Michelangelo gewännen. Daher gehört ein nationales Künstlertum vielleicht der Vergangenheit an (man darf bezweifeln, ob es das überhaupt je gegeben hat). Und deshalb wollen wir dahin gehn, wo die Kunst gedeiht – mit andern Worten : nach Frankreich. »

² Robert Waissenberger (éd.), *Ver Sacrum. Die Zeitschrift der Wiener Sezession 1898-1903*, cat. Exp., ?, 1982.

comparaisons intéressantes entre le mouvement sécessionniste allemand, les *Grafton Galleries* de Londres, les Salons parisiens de la Rose + Croix et l'Ecole de Glasgow par exemple :

Il ne faut pas les tenir [les Sécessionnistes allemands] seulement pour un simple équivalent allemand du *New English Art Club*; ni pour une version teutonique des Rose + Croix; mais il faut les considérer comme un groupe d'artistes dont la définition n'est pas très claire, qui ont bien des buts en commun avec l'Ecole de Glasgow. En résumé, d'un côté ils ne se sont pas dévoués absolument au plein air, de l'autre ils ne se sont pas non plus englués dans le symbolisme abstrait¹.

Les revues finirent par imposer une conception dominante des enjeux du champ artistique, des règles à suivre et des lieux par lesquels il fallait passer pour être un bon artiste.

Les revues constituaient ainsi au tournant du siècle de véritables institutions du monde de l'art moderne. Les jeunes artistes dépendaient largement de ces plates-formes pour se faire connaître – de même que leurs aînés. *La Plume*, la *Revue blanche*, *The Studio*, *La Battaglia per l'Arte*, le *Taarnet* au Danemark, *PAN* commandaient en effet des illustrations à des artistes novateurs qu'elles lançaient en même temps. Le journal de Paul Signac montre à quel point une publication dans *PAN* importait au groupe des divisionnistes, de même que les lettres insistantes adressées par Henri-Edmond Cross au comte Kessler qui avait proposé au groupe cette publication². C'est bien dans *PAN* que le groupe des peintres pointillistes commença sa carrière en Allemagne. Carrière en Allemagne, qui pouvait se répercuter en France : dans ses premières années *PAN* eut en effet un « supplément français » que supervisait Henri Albert, chargé d'autre part de la revue des lettres allemandes au *Mercure de France*³. La seule participation des néo-impressionnistes à un numéro entier de *PAN* constituait un prestige suffisant pour que Signac en demandât plusieurs exemplaires au comte Kessler : « Vous est-il possible – pour des hommages indispensables que je dois faire – de me procurer deux ou trois exemplaires du n° complet du Pan contenant nos lithos⁴. » Ces hommages étaient surtout de bons moyens de promotion.

Souvent le rêve des jeunes artistes était de s'implanter dans une revue, lieu de rayonnement, tout autant que source de modestes revenus. Les tentatives de Lucien Pissarro,

¹ G. W., « The "Secessionists" of Germany », *The Studio*, vol. IV (1894), pp. 24-28. (« They must not be taken as merely a German equivalent of the New English Art Club ; nor as a Teutonic version of the Rose-Croix; but looked upon as a not very clearly defined group of artists who have many aims in common with the Glasgow School. In short, they are neither absolutely devoted to *plein air* on the one hand, or fettered in abstract symbolism on the other.»)

² Voir les « Extraits du journal inédit de Paul Signac – II - 1897-1898 », éd. John Rewald, *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1952, pp. 264-284 ; les lettres de Cross à Kessler sont conservées dans le fonds Kessler du *Deutsches Literatur Archiv* de Marbach am Neckar.

³ Un exemplaire de ce très rare ouvrage est conservé dans les Archives du Musée de la Littérature, à Bruxelles.

⁴ Signac à Kessler, La Hune, Saint-Tropez, 30 octobre 1898 – DLA, Nachlass Kessler.

le fils de Camille Pissarro, installé à Londres, pour se faire une place dans l'édition et y placer des gravures, sont à cet égard révélatrices. Son père qui n'était parvenu à placer de ses dessins à Paris, attendait beaucoup des revues anglaises : « j'espère qu'en Angleterre il sera mieux compris par les éditeurs qu'ici¹ ». Même les plus âgés entretenaient soigneusement leur image dans les revues. Les archives de Jean-François Raffaëlli par exemple, conservées au *Getty Institute*, contiennent une quinzaine de lettres du peintre au critique d'art Gabriel Mourey, très bien introduit auprès de la revue *The Studio*. Dans cette correspondance l'artiste se soucie de la publication de ses œuvres dans la revue londonienne, n'hésitant pas à multiplier les courriers². D'autres réussirent à publier non seulement des illustrations, mais aussi des articles dans ces revues modernistes : une visibilité plus grande encore leur était garantie. Les plus grandes réussites françaises dans ce domaine furent celles d'Albert Besnard, d'Odilon Redon, et d'Émile Bernard et Maurice Denis pour la génération suivante, nous y reviendrons. Parfois un article passait d'une revue à une autre : on trouve par exemple dans le premier volume du *Studio*, de 1893, plusieurs lettres d'Albert Besnard, où l'artiste présentait sa vision de l'art anglais. Ces lettres avaient été publiées un peu plus tôt dans *L'Indépendance Belge*, et traduites en anglais par le peintre William Rothenstein (1872-1945), lequel était rentré récemment d'un long séjour à Paris³.

Les revues, on l'aura compris, furent ainsi le lieu d'exercice d'un internationalisme artistique poussé, que favorisait une transmission facile de l'imprimé. Les œuvres d'art étaient souvent plus connues en noir et blanc ou en commentaires qu'en couleur, et c'est largement par leur intermédiaire que se constituèrent de grandes carrières artistiques. La lithographie et les commentaires descriptifs des critiques d'art eurent une action réelle dans la construction de l'iconographie moderniste internationale – une action qu'il serait passionnant d'approfondir. Les revues furent les vecteurs principaux de diffusion d'un capital visuel nouveau, celui des images, en noir et blanc, des œuvres que l'on pouvait voir dans les Sécessions européennes, ou de leurs contreparties en gravure. C'est en connaissance de cause que les marchands d'art mirent au point un travail patient de photographie des œuvres qui entraient dans leurs galeries, à partir de la fin du dix-neuvième siècle.

¹ Voir par exemple Camille Pissarro, lettre 653, à Lucien, 15 avril 1891.

² 17 lettres (1898-1908), dossier 6 du fonds Raffaëlli au *Getty Institute*.

³ « The letters written by M. Besnard for *L'Indépendance Belge*, and translated by M^r W. Rothenstein, are published by special arrangement, and are the copyright of THE STUDIO. » (*The Studio*, Volume I, 1893, p. 88); et « The Exhibition of the Royal Academy and other galleries – By A. Besnard, Second Letter », *ibid.* pp. 110-114.

« Le cortège des snobs » et son itinéraire

Dans ce nouveau champ artistique international, où les grandes « foires » de l'art moderne revenaient régulièrement, où une élite faisait la pluie et le beau temps, où les revues d'art correspondaient entre elles, échangeaient des articles et des informations, fabriquaient des gloires et des humiliations, où l'information circulait de manière plus claire que pour les générations précédentes, - il devenait possible de « faire carrière ». Il suffisait pour cela de connaître les règles du jeu artistique international moderne. Dès 1893 le supplément comique de la *Revue blanche* qui était alors à l'avant-garde, résuma ces règles à sa manière :

Et la formule de l'Art moderne se précise enfin : s'enquérir d'où part le cortège des snobs, pressentir son itinéraire exact, et se porter à sa rencontre par le premier chemin de traverse¹.

L'art moderne, qui depuis plusieurs années avait été l'enjeu d'une concurrence pour en monopoliser la définition, était maintenant défini : cette définition avait été conquise par les Salons modernistes où triomphait le *juste milieu*. Dans le juste milieu l'art moderne fut défini par ses carrières, il devint une « formule », celle d'un « itinéraire exact », trajectoire plus qu'esthétique, *cursum*, voire *habitus* plus que travail des œuvres. Conséquence immédiate : au tournant du siècle il devint possible de prendre en charge sa propre carrière ; et de réussir, sans être particulièrement novateur ou génial.

Certes les plus géniaux furent ceux qui alliaient, à des qualités artistiques notoires, des qualités stratégiques plus fortes encore. Robert Jensen a bien montré ainsi comment James Whistler, qui devint dès les années 1880 le prototype de l'artiste moderne, prit en charge lui-même sa carrière, faisant feu de tout bois, et en particulier des attaques qu'il subissait dans la presse, et utilisant dès les années 1870 ses expositions comme plates formes idéologiques². Même une fois célèbre et consacré, à la fin du siècle, l'artiste poursuivit sa tactique d'autopromotion. Dans le catalogue de la première exposition de son *International Society of Painters, Sculptors and Gravers*, en 1898, par exemple, Whistler fit suivre certains titres de ses toiles par des citations de presse les plus critiques possibles. L'artiste tira également parti du dernier scandale dans lequel il avait été impliqué. *Gold and Brown* (cat. n° 179 – *Portrait de Lady E.*, 1894) était suivi de citations du jugement de la Cour d'Appel, le 2 décembre 1897, sur le droit d'un artiste de refuser de livrer une œuvre qui ne le satisfaisait pas. Whistler citait, de manière évidente pour son public, le jugement du procès qui l'avait opposé à Lord William Eden, et qu'il avait gagné en appel. Eden lui avait commandé en 1892 un portrait de sa femme, qui ne devait être qu'une tête mais dont Whistler avait fait un

¹ « Le Salon du *Chasseur de Chevelures* illustré par Tristan Bernard et Toulouse-Lautrec : Le Salon du Tartare et le Salon des Champs-Élysées », *Revue blanche*, t. VI (juin 1894), pp. 577-585 (p. 578).

² Robert Jensen, *Marketing Modernism*, *op. cit.*, pp. 42 et suivantes.

portrait entier. Le prix payé semblant au peintre dérisoire, il refusa de livrer la toile. L'affaire fut portée en justice. Whistler perdit son procès, mais bien décidé à faire admettre qu'en tant qu'artiste il avait le droit de retirer toute œuvre dont il n'était pas satisfait, il fit appel. La cour lui donna raison : il put finalement garder le tableau pourvu qu'il le rende méconnaissable. La victoire de Whistler fut considérée par la presse parisienne comme un triomphe. L'exposition de 1898 était un endroit idéal pour proclamer ce triomphe, et couronner l'artiste maître de son œuvre, de ses ventes, donc de sa carrière.

Au carrefour des Sécessions : L'élite internationale des modernes

Outre la détermination à gérer sa propre carrière, il fallait la conduire par les bons chemins. On connaît (et surtout on connaissait) les lieux par lesquels il fallait passer pour réussir sa carrière internationale d'artiste moderne. Mais quelles furent au tournant du siècle les meilleures réussites dans le champ international de l'art moderne ? Quels furent les artistes les plus célèbres, les plus présents sur le marché international de l'art, les plus cotés, les plus enviés et jaloués ? Et comment leurs carrières se construisirent-elles ? Les Sécessions (au sens général du terme, incluant aussi bien les Sécessions allemandes, viennoise ou vénitienne que la Société nationale des Beaux-Arts à Paris, la Libre Esthétique à Bruxelles, les *Grafton Galleries* ou l'*International Society* à Londres, mais aussi le Monde de l'Art de Saint-Petersbourg) furent le lieu de confrontation, de production et de reproduction d'une élite relativement restreinte d'artistes. Leurs carrières internationales se distinguaient à la marge (supérieure) d'une majorité nationale ou plutôt « locale » d'artistes moins heureux. Il nous a semblé intéressant de mettre cette élite en évidence, et d'en analyser les caractéristiques sociales, professionnelles, géographiques, culturelles et artistiques.

Pour délimiter une population précise à analyser, on s'est proposé de croiser les listes des exposants, entre 1890 et 1905, puis entre 1890 et 1914, de trois Salons modernes importants en Europe : Les XX puis la Libre Esthétique de Bruxelles, la Sécession de Munich et la Sécession de Berlin. Le résultat est proposé dans un tableau raisonné [Tableau 9, p. 317].

Les modalités de sélection de cette population posent plusieurs objections. D'abord, pourquoi ces dates ? La fondation de la Société nationale des Beaux Arts, en 1890, marqua le début de structuration du champ international de l'art moderne, et avec lui celui de carrières internes à ce champ, effectuées d'une année sur l'autre dans les autres Salons modernistes internationaux. La réalisation de deux sondages, l'un s'arrêtant en 1905, l'autre en 1914, permet d'évaluer l'état de l'élite internationale de l'art moderne à deux époques : l'une, juste

avant l'éclatement de la crise du système sécessionniste international ; l'autre, en plein cœur de cette crise. Elle permet de mettre en évidence l'apparition ou non d'une nouvelle génération dans cette élite internationale, et d'évaluer de manière comparative les carrières, leurs « géographies » et leur temporalité (plus ou moins rapides).

Tableau 9 : Aperçu de l'élite internationale des artistes modernes au tournant du siècle

Liste des artistes ayant exposé au moins une fois dans chacun des trois Salons suivants, sur l'intervalle donné : Bruxelles, Les XX ou la Libre Esthétique ; Munich, Sécession ; Berlin, Sécession	
Période	Artistes
1890-1905	<p style="text-align: center;">Français</p> <p style="text-align: center;">- <i>Personnalité symboliques</i> : Pierre Puvis de Chavannes</p> <p style="text-align: center;">- <i>Ancienne avant-garde, modèles de modernité</i> : Pierre Renoir, Claude Monet, Camille Pissarro, Albert Bartholomé (sculpteur, 1848-1928)</p> <p style="text-align: center;">- <i>Génération 1850, carrières républicaines puis internationales</i> : Jean-François Raffaëlli, Albert Besnard, Eugène Carrière</p> <p style="text-align: center;">- <i>Génération 1860, carrières internationales</i> : <i>Juste milieu mondain</i> : Jacques-Émile Blanche, Charles Cottet, René Ménard</p> <p style="text-align: center;"><i>Avant-gardes</i> : Édouard Vuillard</p> <p style="text-align: center;">Suisses : Ferdinand Hodler</p> <p>Allemands : - <i>Sécessionnistes fondateurs</i> : Max Liebermann, Hans Thoma, Max Klinger, Käthe Kollwitz</p> <p style="text-align: center;">- <i>Sécessionnistes, 2e génération</i> : Ludwig von Hoffmann (1861-1945)</p> <p>Norvégiens : Edvard Munch (personnalité symbolique du mouvement sécessionniste)</p> <p>Hollandais : Vincent Van Gogh (idem – via le Salon Cassirer)</p> <p>Italiens : Giovanni Segantini (1858-1899) (Internationale sécessionniste, via revues, correspondances, amitiés, ...)</p>
1890-1914	<p style="text-align: center;">Les mêmes, en ajoutant les noms suivants :</p> <p style="text-align: center;"><i>Ancienne avant-garde « obligatoire »</i> : Edgar Degas, Auguste Rodin, George Minne</p> <p style="text-align: center;"><i>Avant-garde de la fin-de-siècle (réseau néo-impressionniste)</i> : Pierre Bonnard, Maurice Denis, Aristide Maillol, Paul Signac, Jan Toorop, Théo Van Rysselberghe, Félix Vallotton</p> <p style="text-align: center;"><i>Nouvelle avant-garde (assagie)</i>: Henri-Charles Manguin</p> <p style="text-align: center;"><i>« Jeunes sécessionnistes »</i> : Max Beckmann</p>

Pourquoi n'avoir choisi, cependant, que trois Salons – Les XX après 1890 puis la Libre Esthétique, les Sécessions de Munich et de Berlin - ? Ce critère peut paraître tout à fait arbitraire. Pourquoi, d'abord, ne pas avoir inclus dans cette liste la Société nationale des Beaux-Arts ? Le résultat aurait été très différent. Pour la période 1890-1905 par exemple, la liste des peintres français aurait été la suivante : Albert Besnard, Jacques-Émile Blanche, Eugène Carrière, Charles Cottet, René Ménard, Pierre Puvis de Chavannes et Jean-François

Raffaëlli ; une liste dont sont absents les noms essentiels de la génération impressionniste, Monet, Renoir ou Pissarro, qui de fait refusaient d'exposer à la Société nationale des Beaux-Arts où s'entretenait une élite mondaine d'émules de l'impressionnisme. D'où le choix de ne pas inclure la SNBA dans l'éventail des Salons retenus.

Pourquoi, d'autre part, ne pas avoir tenu compte des membres de l'*International Society* ou des exposants aux *Grafton Galleries* de Londres ? de la Sécession de Vienne ? Dans le cas de l'*International Society*, il fallait tenir compte d'un fait remarquable : la société était un prolongement londonien de la SNBA. L'artiste américaine impressionniste Mary Cassatt en témoignait encore en 1906, dans une lettre à son marchand Paul Durand-Ruel :

Je viens de recevoir une lettre de M. Pennel de la part du Comité de l'Exposition Internationale à Londres. M. Pennel me dit qu'un de leurs membres a vu rue Laffitte des tableaux de moi et désire les voir à leur exposition. Comme ce sont les mêmes que vous n'avez pas voulu exposer parmi le groupe dont je fais toujours partie [l'exposition à la Grafton Galleries à Londres, janvier-février 1905] et auquel je suis restée fidèle, je viens vous prier de ne pas exposer mes tableaux à l'Internationale. Les peintres résidant à Paris et faisant partie de cette exposition sont les mêmes qui font partie à Paris de la Société Nationale ; si j'avais voulu être des leurs à Paris, il ne tenait qu'à moi. Si je vous écris ceci c'est que j'ai appris que c'était à l'Internationale que vous avez envoyé les pointes sèches de moi et pas parmi mes anciens camarades. Le divorce était encore plus marqué que je ne croyais¹.

Pour d'autres Salons, en particulier la Sécession de Vienne, on ne disposait pas de tous les catalogues concernés sur la période. Certains Salons, d'autre part, n'étaient pas aussi accessibles aux artistes étrangers non consacrés que les Sécessions retenues, et notre liste n'en aurait été que plus réduite. De même pour la Biennale de Venise ou pour les Salons du Monde de l'Art en Russie. Dans le cas de la Biennale de Venise, un Paul Signac, que le comité de la Biennale de Venise avait chargé en 1920 de réunir les œuvres d'un pavillon spécial consacré à l'art français, put écrire à Henri Matisse :

Vous savez toute l'importance qu'ont eue les précédentes expositions internationales d'art de Venise : malheureusement l'art français n'y était représenté que par des artistes du Salon des Artistes français ou de la Société nationale des Beaux-Arts. Vous voyez le pas accompli².

L'hypothèse, posée au départ, que l'élite des trois Salons croisés se retrouverait, par échantillons, dans les Salons modernistes de Vienne, Londres, Saint-Pétersbourg ou Venise, s'est d'ailleurs vérifiée a posteriori.

On peut discuter également le choix de la Libre Esthétique, qui ampute notre liste de certaines figures très importante dans l'élite internationale des artistes modernes, ainsi de Franz von Stuck, jamais invité à Bruxelles et qui pourtant fut un pilier des Sécessions de

¹ Mary Cassatt à Paul Durand-Ruel, Le Mesnil-Beaufresne, [automne 1906], dans L. Venturi, *Archives de l'Impressionnisme, op. cit.*, t. 2, pp. 123-124.

² Lettre de Paul Signac à Henri Matisse, date illisible (1920 ?). Archives Matisse, Paris.

Munich, Vienne, Berlin, membre de *l'International Society* de Londres, invité de la plupart des expositions du *Mücsarnok* [Atelier] de Budapest, de celles du *Carnegie Institute* de Pittsburgh aux Etats-Unis, comme de la Biennale de Venise. Von Stuck ne fut pourtant pas invité non plus à la SNBA ; manifestement ses sujets allégoriques et visionnaires aux tonalités très sombres, n'attiraient pas les organisateurs des Salons modernes parisiens et bruxellois ; à moins que la proximité de ses tableaux avec ceux de Fernand Khnopff, très impliqué dans l'organisation de la Libre Esthétique, n'ait contribué à son absence des Salons bruxellois. Stuck, d'ailleurs, ne fit apparemment pas l'effort d'orienter sa carrière vers Paris ou Bruxelles. Il régnait à Munich, en Europe centrale, ce qui pouvait effectivement lui suffire.

Ajoutons cependant une objection plus sérieuse à notre mode de sélection : il croise les listes d'exposants de plusieurs Salons apparus à des dates sensiblement différentes : en 1890 le Salon des XX a lieu depuis 1884, la première Sécession de Munich a eu lieu en 1893, celle de Berlin en 1899. Pourquoi ne pas avoir choisi simplement de croiser les listes de ces Salons à une date donnée ? En premier lieu, le résultat d'un croisement sur une seule année aurait été peu important numériquement. D'autre part et surtout, une carrière est le résultat d'un parcours de plusieurs années, et c'est ce qu'on veut étudier à partir des noms de cette élite internationale des artistes modernes. Y avait-il une trajectoire privilégiée pour faire carrière – d'un Salon à l'autre, outre l'importance des études, voyages et de l'intégration à certains réseaux importants ? Les profils des artistes en question furent-ils homogènes ?

1890-1905, 1890-1914 : deux générations, deux types de carrières, deux états du champ international de l'art moderne

Examinons maintenant de manière plus attentive la population obtenue par ce croisement de listes d'exposants. Deux populations se distinguent : celle des artistes qui en 1905 sont déjà passés par les trois Sécessions sélectionnées ; celle, d'autre part, d'artistes dont les carrières internationales aboutissent plus tard, après 1905, et dont les choix esthétiques initiaux étaient tout à fait différents de ceux de la première génération.

Ces deux groupes définissent deux états différents du champ international de l'art moderne. Dans les carrières d'avant 1905, une carrière internationale commence en général par une exposition à la Libre Esthétique et dans les Salons modernes parisiens : galeries privées pour la génération impressionniste, SNBA pour les générations plus jeunes, et pour la plupart des artistes retenus, Français comme étrangers, galerie Georges Petit à Paris. La génération des plus anciens (en particulier Monet ou Renoir), figures tutélaire de l'art

moderne européen, est rapidement associée aux nouveaux Salons sécessionnistes en Europe. Ainsi Monet fut-il invité à la Biennale de Venise en 1897, à la Sécession de Munich en 1899 et 1900, à la première exposition du Monde de l'Art à Saint-Petersbourg (1899), à la Sécession de Berlin en 1901. Souvent les artistes de cette première génération sont membres de *l'International Society of Painters, Sculptors and Gravers* de Londres, présidée par Whistler en 1898, prolongeant en fait le réseau international, centré à Paris, de l'avant-garde réaliste et impressionniste, creuset de fondateurs de Sécessions en Europe. On ne s'étonnera donc pas que ces carrières parcourent les grands Salons internationaux modernistes, le couronnement des meilleures trajectoires se faisant à la Biennale de Venise.

Les carrières de la génération suivante, en revanche, se distinguent par l'accès progressif aux Salons modernistes, commençant des plus modernes vers les moins novateurs. C'est le cas en particulier des avant-gardes de la génération 1890, auxquelles l'accès de l'élite internationale des modernes semblait bien bouché à la fin du siècle. Ainsi des trajectoires de Maurice Denis, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard. Maurice Denis par exemple, commença par être invité au Salon des XX de Bruxelles (1892), avant de parvenir en 1895, tant bien que mal, à être invité à la SNBA. L'artiste ne put accéder aux Sécessions germaniques (Vienne en 1903 et 1905, Berlin en 1906 seulement) qu'après avoir exposé chez Paul Cassirer en 1902 et 1903, ceci grâce à ses relations dans le milieu international néo-impressionniste, et avec le marchand Ambroise Vollard chez lequel il avait exposé à plusieurs reprises. Sa consécration comme membre de l'élite internationale des modernes n'eut lieu qu'en 1907, lorsque Maurice Denis put ajouter à la liste de ses expositions une invitation au Carnegie Institute de Pittsburgh, à l'exposition du *Nemzeti Szalon* [Salon national] de Budapest, et surtout à la Biennale de Venise. Ce n'est qu'en 1911 que Denis fut invité à la Sécession de Munich. La Sécession munichoise ne reconnut ainsi l'ancienne avant-garde de la fin de siècle que très tard, se faisant décidément de moins en moins accueillante aux innovations avant la guerre.

Ces deux états différents du champ se répercutèrent donc non seulement dans la géographie des carrières, mais aussi dans leur temporalité. En général les carrières de l'élite d'avant 1905 sont assez rapides : commencées dans les années 1890, elles mettent souvent moins de dix années pour aboutir. L'exemple de Jacques-Émile Blanche est frappant : déjà passé par le Salon des XX en 1888, Blanche est présent à chaque SNBA, dès 1890 (étant des fondateurs), tandis qu'il participe régulièrement aux expositions modernistes londoniennes – et plus particulièrement à *l'International Society of Painters, Sculptors and Gravers* ; plus à l'Est, la Sécession de Munich l'invite en 1894, la Libre Esthétique en 1897, la Biennale de

Venise en 1897 et 1899, la première Sécession de Berlin entérinant en 1900 la consécration d'une carrière internationalement connue depuis des années.

Dans la génération suivante en revanche, les carrières s'étendent sur de plus longues périodes. Le renouvellement des générations est beaucoup plus lent. Le même sondage en effet, effectué entre 1905 et 1914, (population des artistes ayant exposé au moins une fois dans chacun des Salons sélectionnés), isole justement la deuxième génération de l'élite internationale des modernes, celle de l'avant-garde des années 1890¹. Ce qui veut dire que les carrières d'exposition de la nouvelle génération de l'élite internationale des modernes en 1914, pourtant entamées toutes autour de 1890, ne commencent à atteindre les Sécessions européennes qu'après 1905, soit après plus de quinze ans d'expositions. Ainsi la carrière du Suisse Félix Vallotton, qui exposait à la SNBA dès 1892, ne se poursuit, dans les Salons modernistes institutionnalisés, que trois ans plus tard (invitation à la Libre Esthétique de Bruxelles, 1895), et se ralentit ensuite : en 1900 Vallotton fut invité à Berlin. Imminente au début du siècle, la consécration internationale de Vallotton marquait le pas : en 1902 il exposa de nouveau à la Libre Esthétique et à la Sécession de Berlin, en 1903 à Berlin encore et à la SNBA ; mais l'artiste était représenté la plupart du temps par des œuvres graphiques, beaucoup moins visibles que des huiles sur toile (ainsi à la Biennale de Venise en 1905). Ce n'est qu'en 1911 que Vallotton fut invité à la Sécession de Munich, cette fois avec une huile sur toile. Ce ralentissement du renouvellement de l'élite internationale des modernes, est une preuve supplémentaire de la rouille progressive des institutions de l'art moderne, véritable loi d'airain du système sécessionniste. Autant le champ international de l'art moderne pouvait sembler un nouvel El-Dorado pour les jeunes arrivants sur le marché de l'art, une promesse de nouveaux débouchés, un horizon de carrières ; autant dix ans plus tard les premiers colons avaient pris pour eux les meilleures concessions.

D'où l'étude séparée de ces deux générations, de leurs profils de carrières, et des voies par lesquelles il fut le plus utile de passer pour réussir, au tournant du siècle puis après 1905, une carrière dans l'élite internationale des modernes.

B) L'élite internationale des modernes au tournant du siècle (1890-1905) : le triomphe des réseaux parisiens

Étudions d'abord la première génération de cette élite internationale des modernes, définie au tournant du siècle. Les Français prennent, on l'attendait, une place prépondérante. D'un côté les « anciens », sont présents dans les Salons internationaux de l'art moderne pour

¹ La liste obtenue est la suivante : Bonnard, Denis, Maillol, Manguin, von Hoffmann, Vuillard (et Rodin).

l'essentiel après une consécration qui a eu lieu *avant* les années 1890 : on y trouve Puvis de Chavannes, et la génération impressionniste dont les grands noms se sont imposés à la fin du siècle comme des figures indépassables et fondatrices de l'art moderne : Monet, Renoir, Pissarro ou Albert Bartholomé (1848-1928), sculpteur ami des impressionnistes, et Rodin. Ces artistes, dont les carrières s'étaient déroulées en majeure partie avant l'apparition des Salons modernistes internationaux, y furent associés dès le départ à cause de leurs profils symboliques : leurs noms rappelaient la lutte des années 1860-1870 contre le pôle académique, garantissant ainsi l'origine des Salons en question, et leur identité réellement moderne.

En général ces carrières internationales ne font qu'entériner une consécration parisienne, et ne sont pas le résultat direct d'un investissement personnel de l'artiste pour exposer dans ces Salons modernistes. La carrière internationale de Claude Monet par exemple, qu'on peut traduire par une carte géographique de ses expositions, était fortement centrée sur Paris avant sa consécration autour de 1889, à part ses expositions organisées à l'étranger par son marchand Paul Durand-Ruel [Carte 1, p. 892]. A cette époque les expositions de Monet à l'étranger se faisaient plutôt malgré lui : « [...] croyez-vous qu'il soit bien bon de nous colporter tant que cela en province et à l'étranger, tant que nous ne serons pas plus admis que cela à Paris ¹? », écrivit le peintre à son marchand en 1883. Trois ans plus tard, Durand-Ruel s'investissant vers le marché américain, le peintre était toujours aussi réticent : « ce que vous avez part en Amérique et le reste en gage pour un temps sans doute bien long. Que reste-t-il en France ? car je veux bien croire à vos espérances en Amérique, mais je voudrais bien et surtout faire connaître et vendre mes tableaux ici². » Monet n'était pas à cette époque le seul des impressionnistes à être obnubilé par les expositions à Paris : ses camarades étaient, comme lui, peu disposés à voir leurs toiles partir à l'étranger. En témoignent les hésitations et les doutes d'Auguste Renoir et de Camille Pissarro à la même époque³.

Monet, et avec lui Renoir, mais aussi Sisley, ne s'autorisèrent ainsi de cosmopolitisme que parisien, susceptible de contribuer à leur implantation dans les milieux mondains de la capitale ; ainsi dans les luxueuses « expositions internationales » du marchand Georges Petit. Leurs efforts de carrières s'investirent dans les milieux internationaux parisiens, et seulement. C'était un choix judicieux. Après 1890 Monet exposa à l'étranger en tant

¹ Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, Giverny, 23 juin 1883, Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, *op. cit.*, t. I, p. 257.

² Giverny, 23 janvier 1886. *Ibid.*, pp. 305-306.

³ Voir les correspondances de Pissarro, Monet et Renoir. Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, Paris-NY, Durand-Ruel, 1939 ; *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel*, Lausanne, 1995 ; *Correspondance de Camille Pissarro*, Paris, PUF, 1980.

qu'invité de marque, sans avoir besoin de poser sa candidature. Il en fut de même pour ses camarades impressionnistes. Une fois consacrés, après 1890, c'est à eux que vint le monde et non eux qui vinrent au monde : ils furent invités dans les divers Salons des Sécessions étrangères.

Plus jeune que ces « grands anciens », une population qui nous intéresse davantage : elle se constitue d'artistes ayant entamé leurs carrières à la fin des années 1880 ou après 1890, donc à l'intérieur du champ international de l'art moderne. C'est de cette élite qu'il s'agit d'analyser plus précisément les parcours, dans la mesure où ces carrières pouvaient être le résultat d'une pratique appliquée des nouvelles règles du champ international de l'art moderne. Cette population se scinde en deux générations :

- d'une part un petit groupe de peintres nés autour de 1850, passés par les Beaux-Arts et convertis à l'art naturaliste. Leurs carrières constituèrent dans le sillage de la consécration de l'impressionnisme, grâce aux milieux républicains.
- d'autre part une génération de « nouveaux », nés autour de 1860, et dont les carrières s'effectuèrent exclusivement dans les structures de l'Internationale sécessionniste.

Parmi ces « nouveaux », deux groupes bien définis se distinguent. L'un, plus au « juste milieu impressionniste », a suivi une trajectoire à peu près normalisée : origines sociales privilégiées, passage par l'Ecole des Beaux-Arts, début de carrière dans le creuset cosmopolite parisien de la galerie Georges Petit, avant une trajectoire sans fautes dans les Salons modernistes de la fin de siècle. On y trouve en particulier Jacques Émile Blanche, dont on a analysé en première partie les origines sociales, les réseaux relationnels et l'entregent cosmopolite. Le deuxième groupe est issu de la génération avant-gardiste postimpressionniste, se réduisant en fait à une personne, Édouard Vuillard, à la différence de ses camarades nabis, parvint à exposer à la Sécession de Munich dès 1898. Par la suite cependant, sa carrière reprit le rythme de celle de ses camarades Maurice Denis, Pierre Bonnard ou Félix Vallotton, avec la consécration tardive d'une invitation à la Sécession de Venise en 1905 et 1907, de Vienne en 1909, à la Maison des Artistes de Budapest en 1910, pour n'être à nouveau invité à la Sécession de Munich qu'en 1898. Vuillard n'était finalement qu'une exception qui confirmait les règles du champ international de l'art moderne.

La génération 1850 : Carrière, Besnard, Raffaëlli : méritants, républicains, stratèges

Pour gagner au jeu des carrières dans l'élite internationale moderniste, il convenait de prendre le bon chemin. Dans notre liste, les artistes de la génération 1850 sont des exemples très intéressants de carrières gérées méthodiquement. Jean-François Raffaëlli (1850-1924), Eugène Carrière (1849-1906) et Albert Besnard (1849-1934), s'imposaient au tournant du siècle comme les héritiers des impressionnistes. Issus de milieux sans grands privilèges, arrivés à l'Ecole des Beaux-Arts, ces artistes sont typiquement des artistes méritants, qui par de grands efforts dans leurs débuts de carrière académique parvinrent à faire parler d'eux. Ayant fait le choix de la République, ils sentant le vent artistique républicain tourner dans les années 1880 et choisirent finalement le camp des modernes où ils nouèrent de premières relations intéressantes. Leurs débuts de carrière s'étaient faits dans les milieux académiques, puisque c'est par là, dans les années 1870, qu'il convenait de passer – et qu'on attendait qu'ils passent, dans leurs milieux culturellement dominés. Ils se poursuivirent parmi les modernes.

Issus en général de milieux relativement modestes, ces artistes y avaient puisé une ambition parfois féroce. Certes, leurs carrières se construisirent grâce à des qualités réelles de dessinateurs, de coloristes ou de peintres. Mais elles purent percer parce que ces artistes surent tisser de manière patiente et consciencieuse, un réseau serré de relations susceptibles de favoriser leur ascension dans le monde parisien, puis international et mondain, de l'art moderne. Besnard, Carrière et Raffaëlli, incarnent chacun à sa manière le profil de l'artiste d'origines modestes, dont la trajectoire méritoire cadrerait entièrement avec les choix sociaux et idéologiques de la Troisième République, et sut s'insérer dans ses correspondants esthétiques.

Eugène Carrière, qui était né à Gournay sur Marne (actuelle Seine Saint-Denis) d'une famille d'origine flamande par son père Léon, et alsacienne par sa mère Elisabeth Wetzel, avait grandi à Strasbourg où son père lui avait fait suivre une formation de lithographe. La guerre survenant il s'engagea, fit le choix de la France et s'inscrivit en 1870, malgré le refus de son père, à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, dans l'atelier de Cabanel¹. Marié et bientôt père de famille nombreuse, il fut contraint à des tâches diverses pour subvenir aux besoins de sa famille. Point n'était temps, donc, de faire une carrière trop originale. Carrière resta jusqu'en 1876 aux Beaux-Arts. Bientôt il fut reçu au Salon : *La Jeune Mère* (1879), *L'Enfant Malade* (1885), douces symphonies domestiques, inspirées des maîtres hollandais,

¹ Voir *Les Hommes du Jour* : Eugène Carrière, président du Salon d'Automne (1903 ?). Ainsi que le site de l'Association des Amis d'Eugène Carrière, réalisé en partenariat avec la RMN, le Musée Rodin et l'Ambassade de France au Canada : www.eugenecarriere.com.

lui valurent le titre de « Peintre des Maternités », visant donc par définition un public d'amateurs de peinture de genre, - une peinture qui conférait aux intérieurs dans lesquels elle était faite pour être accrochée, une douceur et une intimité agréables et heureusement bourgeoises.

Carrière, qui avait fait avec la France le choix de la République, s'intégra assez vite dans les années 1880, aux milieux républicains et partant aux réseaux artistiques qui leur étaient liés. Un séjour de six mois à Londres, en 1877-1878, avait commencé de dégager son style de l'influence des Beaux-Arts. Bientôt sa peinture s'intéressa davantage aux jeux d'ombre et de lumière, et fut rapprochée de l'impressionnisme malgré son absence systématique de couleurs vives, ses monochromies d'ocre et ses atmosphères brumeuses. Carrière le méritant, bon et complaisant envers tous, fut bientôt une figure importante du monde littéraire, artistique et politique républicain, dont il fit de nombreux portraits : Roger Marx en 1886 (Donation de Mme René Asselain, petite-fille du modèle, au Louvre en 1978), Clemenceau, Rodin auquel il était lié depuis les années 1880, Anatole France, et bien d'autres.

Après l'Exposition universelle de 1889, à laquelle il avait été invité, sa carrière fut enclenchée, en parallèle avec la consécration de la génération impressionniste. Membre fondateur de la Société nationale des Beaux-Arts, Carrière fut honoré en 1891 par une exposition chez Boussod et Valadon, qui marquait son entrée dans l'élite des peintres bien vendus sur la place parisienne. Il fut invité dès la première exposition de la Libre Esthétique en 1894, au Salon de l'Art nouveau de S. Bing l'année suivante, et exposa désormais dans les meilleurs Salons européens : en 1896 la Libre Esthétique et la Sécession de Munich, deux ans plus tard Munich à nouveau et la première exposition de l'*International Society* de Londres, la Libre Esthétique en 1899, le Salon national [*Nemzeti*] de Budapest en 1900... Sa consécration officielle eut lieu en 1900 lorsque pour sa participation à l'Exposition universelle de 1900, il fut décoré de la rosette de la Légion d'Honneur. Trois ans plus tard l'ancien nabi Édouard Vuillard, agacé, put déclarer à son sujet : « Carrière, c'est tout l'esprit faubourien; non, vous n'avez pas d'idée comme c'est ça. Il y a là tout le sentimentalisme faubourien¹. » Carrière, qui s'était engagé en faveur de Dreyfus, était désormais un peintre incontournable de l'art moderne français officiel. Sa mort, en 1906, fut internationalement regrettée. Très vite on publia ses écrits, dont une traduction allemande ne devait pas tarder à paraître en 1911, dans une collection « sur l'histoire de l'art à l'étranger »².

¹ Déclaration de Vuillard au comte Harry Kessler, dans le Journal de Kessler, 11 mai 1903. DLA.

² Eugène Carrière, *Ecrits et Lettres choisies*, 2e édition, Paris, Société du Mercure de France, 1907 ; *Schriften und ausgewählte Briefe*, éd. par J. Delvolvé, traduction Frédéric-Édouard Schneegans... , Strassburg, 1911 (Zur

Même profil d'artiste méritant, travailleur, républicain, plus ambitieux encore, pour Albert Besnard¹. L'artiste, que nous avons rencontré dans les expositions de Georges Petit, était un pur produit du système académique. Entré à l'école des Beaux-Arts en 1866, il avait fréquenté comme Eugène Carrière l'atelier de Cabanel. Il remporta le Grand Prix de Rome en 1874. Prolongeant son séjour dans la capitale italienne, il s'installa ensuite trois ans en Angleterre. Dès son retour à Paris il réalisa de nombreuses commandes de portraits. Besnard sut rapidement mettre de l'eau dans son vin, ou du moins un peu de lumière dans sa peinture, et fut bientôt classé parmi les impressionnistes – qui, eux, se méfiaient de cet ambitieux dont la peinture éclectique avait touché à tous les genres et toutes les techniques.

Invité aux expositions des XX à Bruxelles, pressenti par Georges Petit qui cherchait des peintres de son profil, Besnard commença donc une carrière dans les milieux mondains de l'art moderne, dont il devint rapidement une figure de proue. Membre des premiers temps de la Société nationale des Beaux-Arts, il poursuivit ainsi sa carrière d'exposition dans les grands Salons modernistes parisiens et bruxellois, avant d'être invité, à la fin du siècle, aux Sécessions de Munich et de Vienne pour 1898, la même année à l'*International Society* de Whistler à Londres, en 1899 de nouveau à la Libre Esthétique de Bruxelles, en 1901 à la Sécession de Berlin. Sa gloire était assurée. Besnard devint un mondain qui recevait dans son atelier. Il reçut les commandes officielles de grandes décorations : vestibule de l'École de Pharmacie (1887-1888), plafonds pour l'Hôtel de Ville de Paris, la nouvelle Sorbonne (1896). En parallèle le peintre exposait dans les meilleurs Salons moderne en France et à l'étranger.

Cette gloire dans les milieux mondains français se répandit rapidement dans les mêmes milieux à l'étranger. En 1909 Besnard fut internationalement consacré par une salle personnelle à la Biennale de Venise, au même niveau que le grand artiste norvégien Anders Zorn. De même que Zorn exposait des portraits de la famille royale de Norvège, Besnard avait envoyé un portrait de la Princesse Mathilde. Gabriel Mourey, critique d'art des plus décisifs dans la reconnaissance des artistes de la machine du *juste milieu* international, se pâma devant ces œuvres du « généreux talent du plus grands de nos peintres contemporains [...] [il jouit d'un] succès [...] très vif à Venise : on le fête, on l'admire et on l'aime ; on salue en lui, et fort légitimement, le représentant le plus digne et le plus glorieux de l'école

Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 82) ; et Eugène Carrière. *Spisy a vybrané histy* [Ecrits et lettres choisies], Traduit par Josef Bartoš. - Prague, Zlatiší, 1921.

¹ Voir Georges Lecomte, *Albert Besnard*, Paris, Nilsson, c. 1925.

française [...]»¹. Il n'était que logique que Besnard fût élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1912, avant d'être nommé, en 1913, directeur de la Villa Médicis à Rome. Le grand prix de Rome 1874 avait retrouvé la Villa Médicis, en suivant l'évolution des styles et la progressive modernisation de l'art officiel. Ce n'était que le début d'une brillante carrière officielle².

La figure de Besnard reste un mystère. Mêlant au style de Cabanel, son maître, une couleur claire empruntée aux impressionnistes, pillant sans vergogne des artistes plus novateurs que lui avant lui (« vous peignez de nos propres ailes », lui aurait lancé Degas), Besnard réussit pourtant la gageure de passer longtemps pour révolutionnaire. Après 1900 le peintre n'eut aucun complexe à se penser l'égal des grands impressionnistes, et leur meilleur relais. En 1905, la fameuse enquête de Charles Morice sur « la situation des arts plastiques » l'interrogea comme l'un des plus grands artistes français. Questionné sur l'avenir de l'impressionnisme et de la peinture en général, Besnard répondit :

L'Art prend certainement aujourd'hui une direction nouvelle, en ce sens qu'il se tourne vers les maîtres du passé [...] je citerai les œuvres de Rodin, de Carrière et... les miennes³.

Oubliés, Monet et Renoir...

Comment l'artiste parvint-il, malgré ses concessions stylistiques, à passer ainsi pour moderne parmi les modernes ? Il y réussit non tant par sa peinture que par ses relations, ses discours et les écrits qu'il sut laisser. L'artiste avait fait sa place dans les organes les plus importants de la presse moderniste internationale. Epaulé par les relations et admirateurs qu'il s'était faits en France et à l'étranger, il y plaça ses propres écrits. Ainsi le premier volume de la revue londonienne *The Studio* proposa en 1893 des lettres envoyées par lui à *l'Indépendance Belge*, et traduites par William Rothenstein qu'il avait rencontré à Paris⁴. Besnard était manifestement lié d'autre part à Gabriel Mourey, ce critique d'art fabricant de carrières, promoteur d'un art beau et raffiné, mondain dans le réseau cosmopolite franco-britannique et détracteur des artistes trop novateurs, membre des premiers temps du *Studio* dans lequel même un Raffaëlli le pria d'insérer ses articles⁵.

Jean-François Raffaëlli enfin. L'artiste était d'origines très modestes : fils d'un chimiste d'origine italienne, il avait dix ans lorsque ses parents quittèrent Lyon pour Paris, et quinze

¹ Gabriel Mourey, « La VIII^e Exposition Internationale de Venise », *L'Art et les artistes*, IX, 1909, p. 170.

² Besnard en effet devint directeur de l'Académie des Beaux-Arts en 1922. Nommé Grand-Croix de la Légion d'Honneur, il fut élu à l'Académie française en novembre 1924, au cinquième tour. Il était le premier peintre depuis Watelet, en 1760, à entrer sous la Coupole.

³ Charles Morice, *La Peinture en 1905 : l'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » de Charles Morice*, édité par Philippe Dagen, Paris, Archives des Lettres modernes, 1986, p. 121.

⁴ « The letters written by M. Besnard for *l'Indépendance Belge*, and translated by M^r W. Rothenstein, are published by special arrangement, and are the copyright of THE STUDIO. » (Volume I, 1893, p. 88) ; et Besnard, « The Exhibition of the Royal Academy and other galleries – By A. Besnard, Second Letter », pp. 110-114.

⁵ Voir *supra*.

ans lorsque des revers de fortune l'obligèrent à chercher un emploi commercial⁶. Vers dix-huit ans, pour concilier ses études et une activité rémunératrice, il décida d'exploiter ses dons de chanteur : il fut engagé comme choriste puis comme acteur dans des théâtres lyriques, chantant aux messes de mariages ou d'enterrement, tout en suivant le matin les cours des Beaux-Arts dans l'atelier de Gérôme.

Ce roi de la débrouille ne parvenait pas cependant à se faire accepter dans les réseaux académiques. Il fut régulièrement refusé au Salon jusqu'en 1875. Ses activités musicales néanmoins lui permirent de voyager (vers Rome et Naples, l'Algérie, l'Égypte, l'Espagne). Au cours de ses voyages il se mit à peindre des tableaux élégants dans le style de Fortuny, espérant probablement pouvoir les vendre au même type de clientèle – encore fallait-il qu'il y eût socialement accès. A son retour à Paris, Raffaëlli fut conduit par son ami le graveur Desboutin dans les milieux de la Nouvelle Athènes, où on l'encouragea à persévérer dans la manière naturaliste. Raffaëlli changea donc son fusil d'épaule pour décrire le petit peuple de Paris, des banlieues déshéritées ou des « fortifs ». On a retracé plus haut comment le peintre parvint à s'insérer dans les milieux impressionnistes et républicains, multipliant les portraits d'hommages qui consolidèrent effectivement son réseau relationnel. Invité régulièrement aux XX après 1885, il fut attiré lui aussi par la galerie de Georges Petit, participa aux premiers Salons de la Société nationale des Beaux-Arts et commença sa carrière internationale avec la Sécession de Munich, en 1894. On put le retrouver ensuite, comme Besnard et Carrière, au Salon de l'Art nouveau de S. Bing, en décembre 1895. Il fut invité à la Sécession de Vienne (1898), à la Libre Esthétique (1899), à la Sécession de Berlin (1900, 1901 et 1902). Raffaëlli avait bien mené sa carrière et pouvait s'en féliciter.

Il y avait en effet consacré beaucoup d'énergie. Raffaëlli en est l'exemple des plus frappants d'une carrière menée méthodiquement, d'abord à Paris, puis vers les marchés étrangers, par des canaux choisis – en premier lieu, la presse. Dès 1885, l'artiste se prit lui-même en main, et organisa une exposition personnelle dans sa propre galerie. L'artiste multiplia ensuite les voyages en Amérique et décida d'y centrer son action, ayant observé l'intérêt que portait Paul Durand-Ruel pour ce nouveau marché. C'est surtout après 1889 que Raffaëlli s'engagea pleinement dans sa propre promotion à l'étranger. Brillamment représenté à l'Exposition universelle de 1889, il prononça cette année-là des conférences en Belgique. Il fut ensuite invité à faire des conférences sur l'art aux États-Unis où il acquit une

⁶ Voir Barbara S. Fields, *Jean-François Raffaëlli, 1850-1924, the Naturalist Artist*, Ph. D., Univ. Microfilms International, Ann Arbor (Mi.), 1979. On ne s'étonnera pas de retrouver Georges Lecomte, auteur en 1925 d'une monographie sur Albert Besnard, parler de *Raffaëlli* à peine deux ans plus tard, en 1927 (Paris, Ed. Rieder). Les profils de ces deux artistes étaient proches et Lecomte en témoignait.

réputation bien ancrée. A Paris Raffaëlli soulignait à qui veut l'entendre son succès américain (dans la logique du « nul n'est prophète en son pays »). Ainsi, au « Grenier » d'Edmond de Goncourt qui nota dans son journal, le 2 juin 1895 :

Apparition au Grenier de Raffaëlli, arrivé d'Amérique depuis deux jours dans une entrée où l'on sent la réussite. Alors avec des paroles dont il cherche le mieux qu'il peut à renforcer l'orgueil, il nous dit sa réception triomphale, le nombre des invitations à dîner qui ne lui ont pas permis une seule fois, pendant son séjour là-bas, de dîner en son particulier, les reporters attachés à ses pas, notant ses exclamations dans la rue et les publiant le lendemain dans les journaux. Enfin, il termine en disant qu'il rapporte sept cents articles de sa tournée¹.

Un an plus tard Raffaëlli effectua un deuxième voyage outre-Atlantique, dont il revint toujours aussi enthousiaste. C'est cette fois Octave Mirbeau qui put commenter, en 1897, à propos de son oeuvre : « C'est du Jongkind pour les demoiselles du Connecticut². » De fait Raffaëlli semblait avoir trahi le naturalisme pour les bons soins de son public. Depuis dix ans il avait commencé à délaisser son travail sur un art plutôt social, pour évoluer vers une touche moins amère. Raffaëlli se mit alors à peindre des scènes plus bourgeoises, des perspectives classiques du paysage parisien. Sur le marché américain, Raffaëlli tentait en fait de s'imposer comme le représentant par excellence de l'impressionnisme. Il s'attela à la construction de cette image non seulement par ses œuvres, mais aussi par ses écrits et ceux qui parlaient de lui. Il aurait publié, d'après Sophie Monneret, ses *Impressions d'un impressionniste en Amérique*, qu'il aurait rédigées et illustrées lui-même à la fin des années 1890. L'artiste sut d'autre part s'entourer de grandes plumes liées au mouvement impressionniste – en 1888 il demanda à Stéphane Mallarmé de lui écrire sept poèmes sur des gens de la rue, pour un ouvrage édité par le *Figaro* : *Les Types de Paris*. Collaboraient notamment au recueil, outre Mallarmé, les écrivains pro-impressionnistes Edmond de Goncourt, Émile Zola, Antonin Proust, Joris-Karl Huysmans, Gustave Geffroy, Octave Mirbeau, Roger Marx... La grande rétrospective de son œuvre chez Georges Petit en 1909 marqua l'aboutissement d'une carrière bien gérée : Raffaëlli était devenu un nom incontournable de l'internationale impressionniste bien pesée et pensée.

Les Jeunes : Blanche, Ménard, Cottet et le réseau international moderniste

Intéressons-nous ensuite aux “jeunes” de cette élite française internationale des modernes, qui firent carrière dans le champ de l'art moderne après 1890 et n'étaient pas déjà consacrés lorsque ce dernier apparut. Le groupe dominant de la génération 1860 est celui des artistes au même profil que celui de Jacques-Émile Blanche, très bien implantés socialement

¹ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, op. cit.*, t. 3, p. 1138.

² Octave Mirbeau, « Kariste parle, II », *Le Journal*, 2 mai 1897, in *Combats esthétiques, op. cit.*, t. 2, p. 185.

dans les réseaux internationaux de l'art moderne, mondain et à la mode. On a vu combien Jacques-Émile Blanche avait pu jouir, dès leur jeunesse, de l'immersion dans un milieu social aisé sinon riche, fortement ancré dans les réseaux artistiques et politiques liés à la République. Le choix de l'art moderne fut pour lui une évidence, et leurs carrières le résultat immédiat de cette insertion sociale.

Il en fut de même pour Émile-René Ménard (1861-1930). Son père, le critique René Ménard (1827-1887) avait fait ses débuts comme peintre, à l'école de Troyon et de Dupré¹. Il s'orienta avec plus de talent vers la critique et l'histoire de l'art, devenant bientôt un critique d'art en vue auquel on confia la charge de rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1873 à 1875, dont on a vu qu'elle se rallia, avec la république, à l'impressionnisme puis accepta un impressionnisme modéré. En 1882 René Ménard fut nommé professeur et secrétaire de l'École des Arts Décoratifs. Émile-René, son fils, était donc dès le départ bien doté en relations artistiques, politiques voire internationales puisque la *GBA* avait un rayonnement international. Il était également le neveu de l'homme de lettres et peintre Louis Ménard (1822-1901) qui avait vécu à Barbizon près de Rousseau, Millet, Corot et Diaz. Il était logique que Ménard, élève de Baudry, de Bouguereau et de l'académie Julian, s'orientât dès ses débuts vers le réalisme. Plus tard Ménard tenta par sa peinture d'unir impressionnisme et idéalisme de Puvis de Chavannes, en particulier dans les toiles faites lors de ses nombreux voyages autour de la Méditerranée. Il avait bien le profil idéal pour s'insérer au *juste milieu* international. Dès 1893 il fut invité à la Sécession de Munich, en 1897 à la Libre Esthétique de Bruxelles, puis au printemps 1904 à la Sécession de Berlin. Ménard exposait en même temps chaque année depuis 1891 à la Société nationale des Beaux-Arts, dont il était une figure importante. La carrière de Ménard fut bien entendu favorisée par son appartenance au même réseau relationnel que Jacques-Émile Blanche, dont le fameux critique d'art Gabriel Mourey représentait le centre. Pour citer un commentaire de Louis Vauxcelles en 1904 :

le « groupe Mourey », ceux de la « Société nouvelle » [...] à la *Nationale*, forment un État dans l'État, un cénacle aristocratique, fermé aux jeunes, Ménard, Blanche, Simon Prinet, etc., gens de haut mérite, je le sais, et dont le mérite serait moindre si l'impressionnisme ne leur avait pas ouvert les yeux et la route²...

Tout était dit. Le facteur le plus favorable à la construction de ces carrières internationales était d'avoir misé sur des réseaux susceptibles de les soutenir sur le marché international de l'art moderne. Un exemple parmi d'autres : dans le deuxième catalogue de la Sécession de Berlin (1900), on pouvait lire : « les artistes, dont le nom est suivi par un o, sont

¹ Louis de Fourcaud, « René Ménard », *L'Art et les Artistes*, vol. 9, avril-septembre 1909, pp. 13-22.

² Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », *Gil Blas*, vendredi 14 octobre 1904 (26^e année, n° 9138), 1^e page.

membres de la “Société Nouvelle de Peintres et Sculpteurs” à Paris, Président Mr Gabriel Mourey¹. » Mourey était décidément une relation idéale, que Raffaëlli suppliait de l’accueillir à la revue du *Studio* ; qui en 1909 faisait l’éloge dithyrambique d’Albert Besnard ; contre lequel en 1903 le jeune Charles Guérin était parti en croisade. Mourey, qui encore en 1913 se fit le chantre du beau, détracteur sans concession de toute innovation osant aller au-delà de l’impressionnisme².

La carrière de Charles Cottet fut assez proche de celle de Ménard dont il était d’ailleurs bon camarade. Les deux peintres étaient en effet cités avec leur collègue Lucien Simon (1861-1945), parmi les artistes de la « bande noire », un groupe d’artistes plus ou moins opposés à l’impressionnisme dont ils avaient pourtant tiré la modernité de leurs toiles. Cottet avait fait ses débuts au Salon en 1889. En 1898 il fut invité, comme son ami Ménard, à l’Exposition internationale de la galerie Georges Petit où Jacques-Émile Blanche avait pris belle place. Cottet, comme Ménard, fit partie de la fameuse « Société des Trente-Trois », menée par Blanche et son ami Ary Renan, qui comptait reprendre les principes des Salons des XX, dans le même esprit internationaliste et élitiste. C’est bien par ce réseau parisien cosmopolite mondain qu’il fit une carrière internationale, exposant par exemple avec Jacques-Émile Blanche à la galerie Cassirer en 1902³. En 1902-1903 Cottet se rendit d’autre part à Londres avec Blanche et Auguste Rodin⁴. En 1904 Cottet comptait parmi les membres correspondants de la Sécession de Berlin⁵, de même qu’Émile René Ménard, Paul-Albert Besnard ou Lucien Simon. Sa carrière fut couronnée par une invitation à la Biennale de Venise, en 1905, aux côtés de Blanche, Ménard ou Simon.

Cottet était ainsi au tournant du siècle une figure importante du grand-monde moderniste – le jeune peintre belge Henri Evenepoël n’était pas fier sans raison, lorsqu’il écrivit à son père qu’il avait fait la connaissance de Charles Cottet et de Georges Clemenceau⁶. Le critique d’art cosmopolite William Ritter (1867-1955), fort introduit dans les milieux germaniques, fit son éloge de « peintre de talent » auprès de *L’Art moderne* de Bruxelles⁷. En 1908 Otto Grautoff inclut Cottet dans la liste des « peintres français

¹ *Katalog der Zweiten Ausstellung der Berliner Sezession, op. cit.*, p.6.

² Cf. Gabriel Mourey, *Propos sur les beautés du temps présent*, Paris, P. Ollendorf, 1913.

³ D’après le journal de J.-E. Blanche, in *Jacques-Émile Blanche peintre (1861-1942), op. cit.*, chronologie.

⁴ Une photographie représente les trois artistes à cette occasion, reproduite dans l’ouvrage *ibid.* p. 224.

⁵ Voir le *Katalog der neunten Kunstausstellung der Berliner Sezession*, Paul Cassirer, Berlin, 1904, p. 46.

⁶ Lettre à Charles Didisheim, Paris, 2 mars 1899, fonds Didisheim, I/2.136, Bruxelles, AACB.

⁷ William Ritter, « Feux de la Saint-Jean », *L’Art moderne*, Bruxelles, XXI^e année, n° 38, 22 septembre 1901.

célèbres¹ » - un peintre célèbre non seulement à Munich mais aussi en Hongrie, puis qu'il y fut copié².

Mais Charles Cottet fut vite oublié. Sa peinture avait trop sacrifié – comme celle de Blanche, de Lucien Simon, d'Émile-René Ménard, ou de Besnard et tant d'autres, à la mode de l'époque. En 1910 la sentence du critique d'art Michel Puy, lié à la génération fauve puisqu'il était frère du peintre Jean Puy, sur ce groupe de « Successeurs des impressionnistes », fut sans appel : de Jacques-Émile Blanche, « La République s'honorerait en le prenant pour portraitiste officiel », même si sa peinture manquait d'élan et d'enthousiasme ; mais « Les autres peintres du même groupe, avec un talent honorable, ont été victimes de leur époque³ ». Usure des formules, manque de courage, désir de séduire le public, manies de la scène : il ne suffisait pas d'avoir brillé par une carrière internationale pour laisser des traces.

Les artistes étrangers

Quant aux artistes étrangers de cette élite internationale, leurs noms confirment la domination réaliste-impressionniste : ce sont des peintres passés pour l'essentiel par les réseaux réalistes puis naturalistes parisiens, exportateurs et fondateurs des mouvements sécessionnistes dans leurs pays, qui après 1900 ont su s'imposer dans les milieux modernistes de leur pays, et incarner l'impressionnisme chez eux. Retenons en particulier ceux de Max Liebermann, Hans Thoma, Max Klinger et Käthe Kollwitz pour l'Allemagne, tandis que le Norvégien Edvard Munch participait des mêmes réseaux et pouvait, à juste titre, être inclus parmi les figures fondatrices du sécessionnisme allemand, en particulier depuis le scandale de son exposition de 1892 au *Verein* de Berlin. Van Gogh, dont la carrière fut prise en charge dès 1898 par la galerie Cassirer, est à inclure dans ce groupe. Cette carrière internationale posthume fut extrêmement rapide après sa mort qui avait mis un terme à sa production, donc inauguré le début d'une montée de sa cote, et surtout après l'investissement des Cassirer en sa faveur. Comme Munch, la dimension très névrosée de son œuvre participait de l'idéologie sécessionniste, et Van Gogh pouvait remplir la fonction de saint et martyr dans le tout jeune panthéon de l'art moderne international.

On pourrait s'interroger sur l'absence, dans notre liste, de Whistler, figure pourtant tutélaire du modernisme international. Le cas est lié, comme pour Rodin, à son absence de la Sécession de Munich. Whistler avait été invité dès 1888 par *l'Internationale*

¹ Otto Grautoff, « Les relations artistiques entre Paris et Munich », *La Grande Revue*, sept./ oct. 1910, p. 124.

² Delaforge, « les pasticheurs, à propos d'un tableau de M. Cottet » (une affaire internationale de pastiche ; Cottet et la Hongrie), *Tendances Nouvelles*, n° 48 (juillet 1910), p. 1137.

³ Michel Puy, *Le dernier état de la peinture*, Paris, Le Feu, s.d. [1910], pp. 10-11.

Kunstaussstellung de Munich. De même l'absence d'autres personnalités du monde artistique anglais est étonnante. On aurait pensé trouver par exemple Charles Conder, grand ami de Jacques-Émile Blanche qu'il retrouvait très souvent à Dieppe, de même que Walter Sickert, qui exposèrent à plusieurs reprises non seulement aux XX puis à la Libre Esthétique de Bruxelles, mais encore à la SNBA ou à la Sécession de Berlin. Cette remarque révèle en fait d'une part l'éloignement symbolique et artistique de la Sécession de Munich, et d'autre part une certaine séparation entre les réseaux franco-anglo-belge d'une part, et franco-germano-belge d'autre part. Même si certains artistes pouvaient faire office de pont entre ces deux réseaux (ainsi William Rothenstein, qui connaissait le comte Kessler, et voyagea à plusieurs reprises à Berlin¹), les sécessionnistes allemands étaient plus tournés vers Paris et Bruxelles que vers Londres. Réciproquement les modernistes anglais étaient plus tournés vers Paris et Bruxelles que vers Berlin ou encore moins Munich. Conder, qui se voulait un artiste cosmopolite s'en fit le témoin lorsqu'à l'exposition de la Société nationale des Beaux-Arts de 1909, il exposa les dessins préparatoires à une tapisserie intitulée *France et Angleterre, Bruxelles*.

Même étonnement face à l'absence de Fernand Khnopff, l'artiste belge symboliste membre de toutes les coteries internationales, figure centrale des XX puis de la Libre Esthétique, invité dès la première exposition de la Sécession de Vienne en 1898, puis à l'*International Society* de Londres en 1898, la Biennale de Venise en 1901, 1903, 1907 et 1909, l'Exposition internationale de printemps de Budapest en 1902. Khnopff ne fut invité à la Sécession de Berlin qu'en 1908, pour une exposition d' « Art belge » [*Belgische Kunst*] et ne semble pas avoir participé à celle de Munich. Sa carrière outre-Rhin était victime elle aussi de l'internationalisme très parisien des Sécessions allemandes, et de son orientation très anglaise. Khnopff en effet, qui pourrait incarner l'idéal type l'artiste cosmopolite de la fin de siècle, restait très lié avec l'Angleterre. Membre fondateur des XX, il avait pris pleinement position pour une ouverture internationale du groupe bruxellois, en soutenant la candidature de Whistler à l'élection de nouveaux membres en 1887². En 1888 Jacques Émile Blanche avait jugé bon de le convier à l'exposition du groupe des Trente Trois³. Khnopff noua ses premiers contacts approfondis avec l'Angleterre en 1889 premiers contacts avec Angleterre, et y exposa ensuite régulièrement. Hunt, Watts, Rosseti, Ford-Madox Brown, Burne-Jones devinrent ses amis. Sa présence dans la presse moderniste anglaise se fit alors régulière⁴.

¹ Voir *Men and Memories*, T. 1 et 2, *op. cit.*

² Voir une lettre de Van Rysselberghe à Octave Maus à ce sujet, Fonds Vander Linden, AACB, inv. I/4.812

³ Lettre de J.E. Blanche à O. Maus, janvier 1888, Archives des XX, AACB, inv. I/5.024.

⁴ En 1894 il publia un article dans *The Studio*, « Some English Art Works at the "Libre Esthétique" art Brussels », *The Studio*, vol. III, 1894, p. 32. L'article suscita un commentaire de William Shaw Sparrow,

Khnopff devient un médiateur influent entre France, Grande-Bretagne et Belgique. Mais l'Allemagne l'intéressait moins – peut-être, comme on l'a souligné, parce que sa peinture y aurait rencontré celle de Franz von Stuck.

Le meilleur exemple de carrière internationale sans faute serait cependant Giovanni Segantini (1858-1899), qui malgré son adhésion au divisionnisme en 1888, ne suivit pas les carrières ralenties de ses homologues français¹. En 1890 l'artiste était déjà internationalement connu, puisqu'il avait obtenu une grande médaille d'or à l'Exposition universelle d'Amsterdam en 1883. Adeptes d'un naturalisme vaguement impressionniste, c'est en artiste confirmé qu'il décida en 1888 de rejoindre le néo-impressionnisme. Le peintre fut invité à l'Exposition universelle de Paris en 1889 ainsi qu'à l'exposition internationale de Berlin en 1891, ce qui manifestement ne contentait pas sa soif de renommée internationale. Segantini aurait été furieux de n'obtenir qu'une mention à Berlin en 1891. C'est à cette époque qu'il prit le tournant d'une esthétique de plus en plus symboliste, d'abord exprimée dans un article, « Sentiment et nature », publié dans la revue milanaise *Battaglia per l'Arte [la Bataille pour l'Art]* en 1893. Segantini se lançait au même moment dans la défense d'un internationalisme politique, prônant l'absence de partis, l'autonomie des communes, le suffrage universel et la constitution, surtout, d'une grande confédération internationale pour couronner le tout.

En cohérence avec ces choix politiques, Segantini s'intéressa plus encore au réseau artistique le plus international, c'est-à-dire le réseau sécessionniste. Il se tenait au courant de la vie artistique non seulement par la lecture des grandes revues d'art italiennes, mais aussi par en lisant *PAN* (Berlin), *Ver Sacrum* (Vienne), *The Studio* (Londres). Surtout Segantini n'économisa pas son énergie dans la conduite d'une volumineuse correspondance avec les personnalités décisives des mouvements modernistes à l'étranger : en particulier Max Liebermann, Gustav Klimt, sans oublier les si importants marchands et éditeurs Paul et Bruno Cassirer². A un certain Paulus, de Munich, il écrivait ainsi à la fin du siècle :

Je n'oublierai jamais que par votre initiative et grâce à l'aide des Sécessionnistes, de la bande d'artistes [*Künstlerschar*] aristocratique de cette métropole artistique renommée [*ruhreich*], le chemin de mes buts a été raccourci de quelques années – au sens spirituel³.

“English Art and M. Fernand Khnopff”, *The Studio*, 1894, pp. 203-207.

¹ Un exposé précis de sa carrière est proposé par Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque*, op. cit., t. 1, pp. 838-843. Voir aussi *Giovanni Segantini luce e simbolo 1884-1899*, cat. exp., Milan, Skira, 2000.

² Voir en particulier Giovanni Segantini, *Schriften und Briefe*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1909, qui contient des lettres au critique d'art anglais de Soisson, au critique français-international William Ritter, à un certain Paulus de Munich, à Max Liebermann, à la Triennale de Turin, à Gustav Klimt, au *Verein Bildender Künstler* de Dresde, outre divers collectionneurs et amateurs étrangers – surtout des Allemands : Toby E. Rosenthal et Felix Koenigs de Munich.

³ *ibid.* p. 141.

C'est par ce biais que Segantini put lire dès 1895 un article sur lui dans la revue *PAN*, tandis qu'on lui fit une petite exposition personnelle à la Sécession de Munich en 1896. A Vienne la Sécession, dont il devint membre en 1898, lui proposa une salle personnelle la même année. Segantini veillait d'autre part à se faire connaître personnellement dans ces revues modernistes internationales – il publia ainsi dans *Ver Sacrum*, à l'occasion de la parution de *Qu'est-ce que l'art* de Tolstoï, un article reprenant le même titre dans lequel il s'affiliait aux doctrines spiritualistes de l'époque. Sa mort, en 1899, d'une crise d'appendicite, coupait dans son élan une carrière extrêmement bien menée, qui avait su miser sur les meilleurs réseaux, revues, personnalités et Salons pour réussir un parcours international de peintre moderne. Segantini, issu de milieux très populaires, orphelin de mère à cinq ans et abandonné par son père, qui avait subi une adolescence pauvre et vagabonde, avait finalement suivi une même soif d'ascension que son collègue Jean-François Raffaëlli dont il avait aussi à peu près l'âge, et les mêmes méthodes de carrière.

Cosmopolitisme et carrières internationales

Au-delà d'un habitus social mondain ou d'une soif intarissable de réussite, d'un réseau relationnel étoffé et d'un carriérisme sans complexes, il était utile aussi, pour réussir une carrière dans l'élite internationale des modernes, de bénéficier d'un profil particulier : le cosmopolitisme. Définissons ce cosmopolitisme des origines par plusieurs critères possibles : un père et une mère de nationalités différentes, une naissance à l'étranger, le changement fréquent de pays dans l'enfance. Parmi les artistes de l'Internationale des modernes, plus large que la liste qu'on a analysée tout à l'heure, figurent dans cette catégorie les noms suivants : Jacques-Émile Blanche, Whistler, Sisley, Sargent (Américain, né à Florence, de parents qui menaient une existence mondaine à travers l'Europe), Sickert, Anglais d'origine germanique², Krøyer, Danois né en Norvège³. Autre portraitiste mondain de l'élite internationale des modernes, Antonio de La Gandara, était né à Paris d'un père espagnol et d'une mère anglaise.

Même parmi les profils moins dotés on retrouve un certain déséquilibre entre les appartenances nationales : Raffaëlli avait pour père un chimiste d'origines italiennes, Eugène Carrière dut choisir entre la France et l'Allemagne en 1870, et Albert Besnard voyageait énormément dès sa jeunesse. Giovanni Segantini, qui perdit ses racines familiales à cinq ans, puisqu'il perdit sa mère et vit son père disparaître de son existence, avait choisi la Suisse

² Sickert naquit à Munich, puis émigra avec ses parents en Angleterre, tout en séjournant quelques temps à Dieppe dans son enfance. Son père était peintre de l'école munichoise ; sa mère, fille d'une danseuse irlandaise.

³ Krøyer reçut à 14 ans une bourse de voyage qui lui permit d'étudier en Belgique, en Hollande et en France.

comme pays d'adoption. L'appartenance religieuse put également entrer en jeu dans ce cosmopolitisme culturel. Max Liebermann était juif dans un pays protestant, conscient d'appartenir à une communauté intellectuelle et spirituelle plus vaste que les communautés nationales. On retrouve dans le même cas les peintres Israëls, Pissarro, William Rothenstein.

Le cosmopolitisme devint d'ailleurs presque une identité, propre à l'élite internationale des modernes, sur laquelle il était bien vu d'insister. Fernand Khnopff, qui était né dans une famille de la haute-bourgeoisie belge, aimait à souligner sa filiation avec la noblesse autrichienne et portugaise du XVI^e siècle. Dans les milieux mondains de l'art moderne, on aimait à parler une langue étrangère, l'anglais chez les Français (« Mais c'est monsieur de Montesquiou ! Thank you¹ »), le français ou l'allemand à l'étranger, comme en témoigne la correspondance reçue par le peintre anglais William Rothenstein, truffée d'expressions françaises ou allemandes². Bientôt le cosmopolitisme devint une forme de vie qu'il convenait d'entretenir. La mode était à l'identité floue. Ainsi dans les années 1890 la figure de l'artiste connu et prisé fut associée systématiquement, dans les représentations contemporaines, à celle d'un personnage aux origines nationales brouillées.

On le constate en analysant la figure de l'artiste dans les romans des années 1890. Avant cette époque le cosmopolitisme artistique n'est jamais traité comme un sujet pertinent. Dans les romans du fondateur du racisme Arthur de Gobineau (1816-1882) par exemple, pour lequel l'art était un fruit précieux de la négritude et du mélange (exception dans sa théorie !), le cosmopolitisme n'est pas un thème important³. Il en est de même dans *Manette Salomon* (1867) le roman des frères Goncourt, dont l'attention se concentre sur le monde de l'art parisien et ses prolongements de banlieue. Même le Suisse Victor Cherbuliez (1829-1899), qui dans *Un cheval de Phidias, causeries athéniennes*⁴, propose des réflexions cosmopolites sur l'art, n'y donne quasiment aucune place à l'artiste, et nullement l'expérience internationale de ses interlocuteurs. Le romancier met en scène plusieurs personnages de points de vue opposés, auxquels il fait présenter leur conception du monde : un abbé espagnol, un docteur allemand, un chevalier polonais, un peintre vénitien. Le peintre est un gringalet qui n'a pas quitté l'Italie et fréquente une élite cosmopolite qui n'a pas même d'égards pour sa qualité d'artiste. Pas non plus de présence du thème du cosmopolitisme dans *L'Œuvre*, d'Émile Zola (1886), sensé se dérouler dans les années 1860, mais reflétant

¹ « Le Salon du *Chasseur de Chevelures* illustré par Tristan Bernard et Toulouse-Lautrec : Le Salon du Tartare et le Salon des Champs-Élysées », *Revue blanche*, t. VI (juin 1894), pp. 577-585 (p. 578).

² Cf. William Rothenstein, *Men and Memories*, *op. cit.*, t. 1 (1872-1900) et t. 2 (1900-1922), *passim*.

³ Voir *Les Pléiades*, édition présentée et annotée par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, 1997, et de ce dernier *L'univers romanesque de Gobineau*, Paris, Gallimard, NRF, 1981.

⁴ *Un cheval de Phidias, causeries athéniennes*, 2^e édition, Paris, Lévy, 1864.

pour une large part la vie artistique des années 1880. Le peintre à succès, Fagerolles, est un Parisien bien introduit dans la haute-société du moment, qui a trahi la modernité pour le succès et l'académisme. Il ne fréquente pas de réseaux internationaux.

Il n'en est plus de même en revanche pour la génération romanesque de la fin de siècle. L'artiste, en général un peintre, est la plupart un cosmopolite ayant fait le choix, plus ou moins par snobisme, de la modernité. Etudions-en quelques cas.

L'artiste dans le roman cosmopolite du tournant du siècle

En lisant quelques « romans cosmopolites » de la fin de siècle, et en y pistant l'artiste, sans prendre son personnage pour un témoignage direct de la vie artistique de l'époque, on retrouve la plupart du temps les traits grossis d'un idéal-type de l'artiste cosmopolite. Dans ces romans, la construction du caractère de l'artiste cristallise la migration culturelle artistique de l'époque. On peut ainsi découvrir comment un auteur percevait ou vivait les structures du champ de l'art international, et comment il en traduisait les effets collectifs. La mise en scène des personnages, leurs lieux de vie, de voyages, prennent valeur de structures rigides, exemplaires ou caractéristiques, d'autant plus qu'elles reviennent d'un roman à l'autre.

Ces lieux, ce sont Venise, Dieppe, la Suisse, Paris bien sûr, Londres, et d'autres villes d'eau dans lesquelles se croise l'été l'élite internationale des modernes. La population que côtoie l'artiste se compose de riches mondaines, aristocrates, femmes d'argent, écrivains, musiciens, abbés voyageurs douteux. Le caractère de l'artiste est toujours peint dans ses détails cosmopolites, et, ce qui ne nous surprendra pas à une époque d'affirmation progressive des identités nationales, toujours de manière péjorative. L'artiste moderne, cosmopolite, à la carrière internationale, devient le prototype d'une société en décadence. Ainsi les préraphaélites anglais sont-ils fréquemment utilisés pour incarner des personnages caricaturaux de romans : Dante Gabriele Rossetti fait les délices de *L'Irréparable* de Paul Bourget (1852-1935) en 1894, tandis que Burne-Jones inspire Jean Lorrain (1855-1906) pour *Monsieur de Phocas* (1901).

La figure de l'artiste moderne devint ainsi rapidement devenue un type social et culturel cosmopolite, particulièrement agaçant dans son élitisme, son snobisme et ses prétentions intellectuelles et artistiques. Cette évolution nous semble intimement liée à l'apparition du champ international de l'art moderne, qui remettait en cause la stabilité des institutions artistiques jusque là nationales, en particulier en France, et entachait l'image idéale de l'art, gratuit, désintéressé et promouvant le talent, par des exemples de plus en plus nombreux de

talents finalement relatifs, dont les carrières s'étaient constituées avant tout grâce à leurs relations internationales et à leur carriérisme désarmant. L'évolution de la composition par Paul Bourget de son roman *Cosmopolis* (1892) révèle bien que la thématique du cosmopolitisme artistique se fit après 1890, en même temps qu'apparut une réaction agacée contre ce profil sociologique et esthétique. Le manuscrit du roman de Bourget, en trois tomes, renseigne sur la genèse du livre et l'évolution de Bourget entre 1885 et 1892¹.

Dans les projets pour *Cosmopolis*, entamés en 1885, le personnage du peintre est déjà cosmopolite, et il vérifie certaines caractéristiques du « cortège des snobs » : Américain, à Venise, portraitiste, le voici campé. Côté d'une société en majorité féminine, d'Anglo-saxonne mâtinée d'un peu d'Europe du Sud, l'artiste sera une réplique de John Sargent, le plus cosmopolite des portraitistes. A propos de Sargent, Bourget écrivit dans ses brouillons : « La caractéristique Américaine (*sic*) c'est une grande volonté appliquée à s'approprier une civilisation venue du dehors.² » Ce peintre sera un individu actif, vigoureux comme Oscar Wilde et comme lui un esthète. Un esthète semi philosophe, artiste et poète à la foi, écrivain probablement, intellectuel envers lequel Bourget ne cache pas sa réprobation morale.

Venise le soir : une réception au palais Navagero, installée comme toutes les réceptions : - en quelle tête est le centre, et quels drames doivent se révéler ? Le peintre-poète (type d'esthète *Ang Américain*) ~~Anglais~~ Américain, Sargent capable d'écrire, et traversant une crise intellectuelle) – arrive au palais Dario où il a ses chambres [...]³.

Ici encore les identités se brouillent : peintre, écrivain, poète, esthète, intellectuel perdu dans « Les problèmes intellectuels du peintre » - le titre du chapitre II prévu par Paul Bourget.

Dans la suite de ses brouillons, Bourget reprend la figure du peintre pour l'intégrer à une nouvelle qu'il voudrait intituler *Une Idylle triste*. Pour diverses raisons la nouvelle ne fut pas publiée, mais ce projet livre une autre déclinaison de la figure de l'artiste cosmopolite. Le peintre, James Maitland, est un esthète hautain et presque inhumain. On retrouve son identité américaine, l'esthétique anglaise, la réprobation morale de l'auteur. Cette fois-ci l'anecdote se déroule dans la montagne suisse, dans le cadre de laquelle Bourget décrit une société cosmopolite en vacances. Dans son cinquième chapitre, intitulé « Tourments d'artiste », l'auteur détaille le parcours de son artiste cosmopolite, qui prend une dimension typique :

Il cherchait sa voie, et croyait sans cesse ne pas l'avoir trouvée. Venu à Paris pour étudier, il avait d'abord été un élève assidu de l'École des Beaux-Arts, et passionné pour les formules classiques et le dessin. Un voyage en Espagne avait fait de lui un admirateur effréné de Velasquez, et il n'avait plus

¹ Michel Mansuy, *Prélude et suite de Cosmopolis* : sur un manuscrit de Paul Bourget, Paris, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'université de Besançon, vol. 50, 1962.

² F° 59, *ibid.* p. 18.

³ F° 62, *Ibid.* p. 21.

travaillé que dans la manière de ce maître. Un autre voyage, en Italie, l'avait troublé profondément, et certains portraits, tels que celui d'une femme par Pietro della Francesca qui se voit au musée Poldi à Milan, - portrait de profil au contour comme dessiné à la manière des dessins de fresque, avec un clou, et avec cela comme incrusté de pierres dans la chevelure – l'avaient conduit à modifier si profondément son faire qu'il fallait une attention extrême pour reconnaître l'unité de la touche, ce *posé* du pinceau qui d'un peintre à l'autre est aussi différent que le pas chez deux hommes – James était allé en Angleterre, et là il avait connu la peinture de Rossetti et celle de Burne-Jones, puis à Paris celle de Moreau, et enfin dans son dernier voyage à Venise, le goût de l'allégorie et du symbole s'était développé en lui¹.

Le peintre passe d'un style à l'autre comme il voyage d'un pays à un autre. Son évolution esthétique retrace ses pérégrinations, et surtout la chronologie des modes artistiques européennes : Velásquez, les Primitifs italiens, les préraphaélites, Gustave Moreau, le symbolisme bien ancré à l'époque où Bourget écrit ces lignes. Voici notre type d'artiste caricaturé dans ses emprunts stylistiques, toujours à la suite d'innovations faites par d'autres.

Maitland n'est donc pas un peintre original : sa touche se modifie trop. Ici encore on retrouve la suspicion d'un caractère influençable et fantasque, au gré de ses rencontres. Bourget tourne la version définitive de son roman de manière à montrer que la race est indestructible, même chez les cosmopolites qui semblent l'avoir perdue à force de circuler parmi les étrangers. Mais quand il parle de l'art du cosmopolite, toute originalité s'érousse. Le cosmopolitisme fait perdre aux tableaux une unité stylistique. Quant à l'artiste, il en perd ses repères moraux, intellectuels et finalement esthétiques. Dans son livre Bourget attaque le cosmopolitisme par plusieurs biais : il est dangereux pour un équilibre intérieur ; il provoque un double déracinement, des paysages familiers et des vertus de la race ; enfin une nation ne saurait accueillir en foule les idées étrangers sans courir le risque de perdre ses traditions ; mais surtout : l'art du peintre cosmopolite n'a pas de valeur.

Colosses aux pieds d'argile

Dans la littérature de la fin de siècle, le membre de l'élite internationale des modernes est ainsi un personnage sans racines, dont la production éclectique n'a pas plus d'ancrage culturel, et partant croule sous le mépris des vrais artistes. Dans la tradition littéraire le cosmopolitisme avait pourtant bénéficié de points de vue favorables. Chez Germaine de Staël (1766-1817), au début du dix-neuvième siècle, l'imaginaire cosmopolite était incarné par de belles étrangères (*Corinne* ou *Delphine*). Dans leur goût de l'équivoque, leur ouverture à tout, Staël célébrait une position marginale, aux frontières de l'Europe politique, et adaptait ses personnages au groupe dans lequel elle vivait elle-même². A la fin du siècle au

¹ *Ibid.* p. 82.

² Pierre Macherey, « Culture nationale et culture cosmopolite chez Madame de Staël », in Michel Espagne et Michael Werner (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e)*

contraire le cosmopolitisme fut incarné avant tout par les milieux artistiques, où l'individualisme, le carriérisme et les relations sociales hypocrites remplaçaient la curiosité ouverte et la joie de vivre des personnages de Staël. La constitution d'un champ international de l'art moderne, et à sa tête d'une élite de peintres cosmopolites, avait contribué à changer ces données. Elle fit du personnage cosmopolite un individualiste carriériste dont la position marginale était devenu l'atout principal d'une réussite au centre de l'art moderne.

Cette prise de conscience toucha aussi les figures les plus impliquées dans l'élite internationale des modernes. Ainsi le peintre Jacques-Émile Blanche se mit à rédiger, avant la Première guerre, un roman dans lequel il méditait sur son propre parcours, ses voyages entre les rives de la Manche, ses relations et sa pratique de la peinture. *Aymeris*, publié en 1922 après une parution en fragments dans le *Mercure* de France (1919) et la *Revue hebdomadaire*, avait été relu par André Gide dès le mois de juillet 1914. Blanche songeait depuis longtemps à écrire « le testament d'une génération¹ », conscient que sa propre trajectoire n'était pas isolée à son époque. Son avant-propos à la publication définitive du roman fut sévère :

[Il s'agit de] l'histoire douloureuse d'un artiste de plus en plus passionné par mille nouveautés mais qui, fils de la bourgeoisie, n'a pas réussi à se dégager de certains modes de penser et de sentir propres au milieu où il fut élevé. Une sorte de raté².

Georges Aymeris naît en 1861, comme Blanche, dans un milieu semblable à celui de Blanche, vivant une enfance et une adolescence proches de celles de Blanche. Il apprend l'anglais, est envoyé à Londres en 1870 avec sa nourrice, retrouve les ruines de la France après la Commune. Voulant devenir artiste, le jeune homme est favorisé par sa puissance de travail, ainsi que - ou plutôt et surtout - par les relations de ses parents. Les débuts sont portant difficiles : son père aurait préféré qu'il fasse une carrière diplomatique – ses origines sociales, ses capacités linguistiques et les relations de la famille ne sont-elles pas des atouts idéals ? Le récit, entrecoupé de pages du journal d'Aymeris, campe dès 1890 une prise de conscience douloureuse pour le jeune homme : « Mon père me juge mal parce qu'il a deviné ce que je suis : mauvais peintre, mauvais amant, mauvais tout ce que je veux être³ ».

Aymeris est-il si mauvais ? Il obtient son premier succès de peintre au Salon de 1890 pour un *Groupe de littérateurs de la Revue mauve* – prototype, certes, d'un tableau d'hommages et de soumission, dans un Salon où ces hommages sont nécessaires pour se

siècle), Paris, Recherches sur les civilisations, 1988, pp. 409-426.

¹ Lettre à André Gide qui le poussait à prendre la plume, Paris, le 16 janvier 1919, dans *Correspondance André Gide-Jacques-Émile Blanche, 1892-1939*, édition établie, présentée et annotée par Georges-Paul Collet, Cahiers André Gide, n°8, [Paris], Gallimard, 1979, p. 241 (lettre n° 143).

² Avant-propos d'*Aymeris*, Paris, Éditions de la Sirène, 1922, p. VII.

³ Jacques-Émile Blanche, *Aymeris*, Paris, Plon, 1930, p. 186.

faire accepter ; témoignage, s'il en faut, de l'utilité des relations littéraires de Blanche-Aymeris dans sa carrière de peintre : la *Revue mauve* s'ajoute aux revues *blanche*, *bleue*, *rose*, et surnomme la *Revue wagnérienne* où Jacques-Émile avait ses entrées. Mais les contemporains du peintre ont compris son parcours – et Aymeris en a conscience : « je suis un amateur, un “fils à papa”, l'ennemi ¹! ». Choqué par l'indifférence et l'hostilité de ses compatriotes qui ne voient en lui qu'un peintre mondain, Blanche décide de quitter Paris pour s'installer à Londres. Entre 1900 et 1905 il oscille entre la France et l'Angleterre où il a pris un atelier à Chelsea. A cette époque Aymeris confie à son amie Cynthia Merrycore que cette situation de « colosse de Rhodes » de part et d'autre de la Manche lui est difficile². Ne vaut-il pas mieux renoncer ? Malgré sa gloire et sa célébrité, Georges doute : « Mon cas est étrange ; les gens du monde, les riches haïssent ma peinture, et pourtant mon nom les attire. » Arrivé à la soixantaine, plus voyageur que jamais, le peintre constate amèrement : « J'ai manqué ma vie d'artiste³ ». Il se suicide un jour, en voyage, exaspéré par d'absurdes contrariétés, en 1914.

Extrêmement négatif sur sa propre carrière, Jacques-Émile Blanche fit ainsi dans *Aymeris* la liste de tous les défauts qu'on pouvait reprocher à sa carrière, comme aux artistes de son groupe et sa génération. Colosse il l'était, comme bien des camarades en réussite dans l'élite internationale des modernes, colosse par son nom internationalement connu, colosse par sa situation intermédiaire entre les cultures et les pays. Mais le colosse avait des pieds d'argile, des pieds à l'assise mal assurée sur des réseaux fluctuants, des écrits ou des déclarations vite colportées mais vite oubliés. Il manquait à cet argile de passer l'épreuve brûlante, cuisante mais durcissante du rejet, celle du doute radical sur ses formes, ses couleurs et ses techniques, sa formation et ses manières de penser l'art.

Les colosses Blanche-Aymeris et leurs consorts avaient cru pouvoir jouer sur leurs relations, leur charme indéniable, leur brosse douée et leur couleur éclaircie pour réussir en art. Mais les modes passent, et l'oubli s'impose. Les gens meurent et les réseaux se défont, les écrits se perdent et s'oublient. Les tableaux, eux, voyagent, s'exposent, se reproduisent, inspirent et sont copiés, terminent enfin lorsqu'ils ont atteint la gloire, dans les plus grands musées internationaux - lorsqu'ils ne sont pas eux-mêmes inspirés par de plus novateurs, ce qui était hélas le cas des œuvres des colosses-épigones. Certaines figures de l'élite internationale l'avaient oublié, ou peut-être avaient-ils trop misé sur leur entregent pour

¹ *Ibid.* p. 199.

² *Ibid.* p. 303.

³ *Ibid.* p. 359.

consacrer plus d'énergie à une œuvre qui finalement importait plus à leurs commanditaires qu'à eux-mêmes.

C) Comment l'avant-garde parvint à rejoindre l'élite internationale des modernes (1890-1914) : l'expansion du postimpressionnisme en Allemagne, un transfert culturel réussi

Moins dotés socialement et culturellement que leurs camarades de l'élite internationale de l'art moderne, certains artistes de l'avant-garde de la fin du siècle parvinrent, malgré leurs handicaps, et plus encore celui d'avoir choisi l'avant-garde esthétique, à s'insérer après 1900 dans le grand monde international moderniste. Dans l'élite internationale des modernes définie par le croisement des artistes ayant exposé au moins une fois aux XX ou à la Libre Esthétique de Bruxelles, et aux Sécessions de Munich et de Berlin, la génération postimpressionniste fait saillie après 1905 [Tableau 9, p. 317]. Parmi les avant-gardes de la génération 1890, les nabis Pierre Bonnard, Maurice Denis, Félix Vallotton, Aristide Maillol, Paul Signac, Jan Toorop, Théo Van Rysselberghe parvinrent au bout de leurs efforts pour placer leur peinture dans les milieux modernistes étrangers, et furent couronnés parmi l'élite internationale des modernes. Ces carrières on l'a vu, entamées à la même époque que celles des Jacques-Émile Blanche, René Ménéard et autres Albert Besnard, durent patienter longtemps aux portes de l'internationale Sécessionniste, en particulier des Salons moins ouverts à l'innovation comme la Sécession de Munich ou la Biennale de Venise. Ils avaient pu pénétrer le réseau des Salons modernes européens par l'intermédiaire du Salon des XX et de la Libre Esthétique. Mais n'ayant pas accès à la SNBA, à ses réseaux décisifs, les uns malgré leurs efforts (ainsi pour Maurice Denis), les autres à cause de leur refus de principe contre toute compromission (ainsi de Paul Signac), ils n'étaient pas insérés dans les réseaux parisiens cosmopolites susceptibles d'accélérer leurs carrières internationales. Leurs trajectoires se construisirent donc pour l'essentiel à partir de leurs relations à l'étranger, d'abord en Belgique puis du côté de Berlin, avant une consécration tardive.

La trajectoire de Paul Signac, personnalité centrale du « néo-impressionnisme », est à cet égard exemplaire [Carte 2, p. 892]. Jusqu'en 1895 sa carrière fut concentrée sur le réseau franco-belge des Indépendants à Paris et des XX (puis la Libre Esthétique) à Bruxelles. Après cette date, et jusque 1906, Signac, de même que ses camarades néo-impressionnistes, fut exporté en Allemagne par le réseau postimpressionniste qui promouvait également les nabis, un réseau centré autour du comte Kessler, qui ne leur donna pas l'accès immédiat à la Sécession de Berlin. Ce n'est qu'après 1907 que Signac (de même que Denis, on l'a vu) fut enfin invité dans les grands Salons modernes internationaux, à commencer par les Sécessions

de Vienne, Munich, la Biennale de Venise ou les divers Salons internationaux d'art moderne à Budapest, Prague, Saint-Pétersbourg puis Moscou.

Pierre Bonnard, Maurice Denis, Félix Vallotton, Aristide Maillol, Jan Toorop ou Théo Van Rysselberghe appartenaient au même réseau international que Paul Signac. Il est donc assez logique que leurs carrières aient suivi un profil similaire. Bien plus jeune qu'eux, le peintre Henri-Charles Manguin (1874-1949) fait en revanche figure d'exception dans cette liste, de même que Max Beckmann : ces deux artistes sont classés dans la génération des fauves pour l'un, de l'expressionnisme pour l'autre, donc dans le vaste groupe passé à l'avant-garde après 1905, en forte réaction contre le système sécessionniste international. Dans le cas de Max Beckmann, on l'a vu plus haut, son insertion dans les Salons modernistes d'Europe centrale fut le résultat de ses premiers succès dans le milieu de la Sécession de Berlin, comme héritier de la génération de Max Liebermann, digne successeur donc de la promesse sécessionniste. Henri-Charles Manguin en revanche parvint à exposer dans les Salons sécessionnistes beaucoup plus tard, à la même époque en fait que la génération de Paul Signac et Maurice Denis. Il fut en effet invité à la Sécession de Vienne en 1909, à la Société Manes de Prague en 1910, à la Sécession de Munich en 1911 (en même temps que Vallotton, Vuillard, Bonnard ou Denis), à la Sécession de Berlin en 1912 et 1913.

Manguin s'était de fait rapproché des divisionnistes lors de ses séjours à Saint-Tropez, en particulier d'Henri-Edmond Cross et de Paul Signac, dont il interprétait librement la théorie des couleurs¹. Sa peinture, privilégiant les jeux de complémentaires pacifiés de mauve et de vert, avait su préserver une atmosphère joyeuse et douce dans des toiles de facture assagie, au sujet desquelles Manguin s'était d'ailleurs avéré réticent vis-à-vis de l'étiquette fauve, malgré sa présence dans la Salle VII du Salon d'Automne de 1905. Les sujets intimistes de Manguin, leur traitement mesuré, les rendaient tout à fait assimilables pour un public amateur d'impressionnisme un peu modernisé, en particulier à l'étranger. La peinture de Manguin fut ainsi tout à fait acceptée en Suisse, en Allemagne et en Russie, en particulier grâce aux stratégies commerciales d'Ambroise Vollard, et à son réseau de collectionneurs à l'étranger².

En même temps Manguin participait aux mêmes Salons internationaux de l'avant-garde des années 1910, à l'instar d'Henri Matisse : en particulier les expositions du *Sonderbund* à Düsseldorf en 1910 et Cologne en 1912, l'exposition « Manet and the Postimpressionists » à Londres en 1910, le *Moderne Kunstkring* d'Amsterdam en 1911, et finalement l'*Armory*

¹ Voir à son sujet le cat. exp. *Manguin parmi les Fauves*, Martigny, fondation Pierre Gianadda, 1983.

² Sur ses collectionneurs en Suisse, voir Maria Hahnloser, « Manguin en Suisse », *ibid.* pp. 30-32

Show de New-York, Boston et Chicago en 1913. A la différence de Matisse cependant, Manguin était parvenu à s'implanter dans le réseau moins avant-gardiste des émules du postimpressionnisme, dans lequel son fauvisme toujours retenu avait probablement contribué à l'intégrer. On ne s'étonnera pas que Manguin fût invité à l'exposition centennale de l'Institut français de Saint-Pétersbourg, en 1912, alors que Matisse n'y avait pas été convié. Manguin représentait l'extrême modernité d'une exposition qui tâchait d'arrêter cette modernité à des œuvres encore assez réalistes et point trop colorées.

Comment, cependant, les peintres de la génération postimpressionniste, et un Manguin dans leur sillage, parvinrent-ils à faire accepter leur peinture à l'étranger ?? Ces artistes surent compenser leurs désavantages par un travail attentif de leur manière de présenter leur peinture, pour la faire accepter progressivement dans les Sécessions les plus ouvertes à l'innovation artistique. Commenant leurs carrières internationales par le réseau de la Libre Esthétique, puis par les Sécessions de Berlin et de Vienne, ces artistes postimpressionnistes réussirent le défi de faire comprendre leurs innovations à une population, certes restreinte mais non moins décisive, d'amateurs étrangers. Ces derniers furent à l'origine de l'expansion de leurs travaux dans le réseau international moderniste, par les revues d'abord, puis dans les autres Salons sécessionnistes après leur consécration.

Ce défi n'était pas gagné d'avance. Lorsqu'on n'était pas soi-même cosmopolite, qu'on ne pouvait donc pas immédiatement sentir quel type d'œuvres pourrait plaire plus qu'un autre aux différents publics des Salons modernistes européens, il convenait de s'attacher à des médiateurs, traducteurs de la peinture avant-gardiste d'un champ artistique vers un autre. Du côté des néo-impressionnistes par exemple, Signac et ses amis avaient une connaissance très limitée de l'Allemagne, sa culture, son milieu artistique, et ils en étaient fort conscients. Signac ne comprenait pas l'allemand, et ce pour une excellente raison : « Comme j'ai appris l'allemand au collègue, je n'en sais pas un mot¹ ». Il était donc sage de laisser des intermédiaires auprès de ce nouveau public de Belgique, d'outre-Rhin et d'ailleurs, se charger de la présentation de la peinture nouvelle, et du choix des éléments qui pourraient plaire ou susciter l'intérêt. On s'y attela, avec modestie et confiance dans ses introducteurs à l'étranger.

Approfondissons ainsi l'exportation de la peinture des avant-gardes postimpressionnistes – pointillistes (ou néo-impressionnistes) et nabis -, pour chercher quels facteurs purent favoriser son transfert à l'étranger. Après un premier détour par la Belgique,

¹ Signac au baron de Bodenhausen, ami de Kessler et collectionneur de tableaux post-impressionnistes, s. l. n. d., Nachlass Bodenhausen, DLA.

où l'on a vu qu'un Signac s'efforçait déjà d'intégrer sa peinture au milieu mélomane et symboliste de l'avant-garde bruxelloise, en changeant les titres de ses tableaux, l'ouverture du marché allemand présentait une gageure réelle aux avant-gardes de la fin des années 1890. La proximité culturelle et géographique des Belges permettait de gérer soi-même ses envois aux Salons des XX ou de la Libre Esthétique, d'autant plus aisément que Théo Van Rysselberghe, grand ami de Signac et d'Henri-Edmond Cross, régnait en décideur sur le choix des artistes parisiens. Il n'en était pas du tout de même pour le marché allemand.

La traduction de l'esthétique pointilliste pour le marché allemand

Dans le cas de la peinture pointilliste, l'exportation vers les pays germanique n'était pas sans obstacles préalables. La pratique divisionniste en effet, impliquait, ou plutôt découlait d'une théorie fortement mûrie, aux implications historiques, esthétiques, philosophiques et même politiques susceptibles de valoriser les tableaux qu'elle produisait. L'écriture par Signac de son ouvrage *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* avait déjà révélé le souci d'introduire le public français dans une peinture qui risquait, si on ne l'expliquait pas, d'être perçue comme l'application scolaire et répétitive de points de couleurs sur un fond blanc. Vers le marché allemand tout était plus compliqué : il fallait trouver d'une part des intermédiaires capables de commenter les toiles pointillistes et de les expliquer au public allemand, mais encore de leur faire comprendre les implications multiples des choix du groupe néo-impressionniste. Les Allemands, assez peu au fait des évolutions de l'innovation artistique dans le champ parisien, pourraient-ils comprendre les revendications des divisionnistes contre l'impressionnisme, leurs ambitions scientifiques essentielles pour intégrer l'art dans une société positiviste et moderne, et leur opposition de principe à une peinture prétendument symboliste qui avait beaucoup de succès en pays germaniques ?

Ces questions restaient posées. Rapidement se présentèrent plusieurs candidats à l'introduction du pointillisme en Allemagne. Le critique d'art Julius Meier-Graefe se proposa dès sa rencontre avec Signac, avide, semble-t-il, de se faire le chantre d'une nouveauté, apparemment quelle qu'elle soit, et son importateur exclusif. Signac n'appréciait manifestement pas le personnage, son profil jamais désintéressé, et se montra vite interloqué par son approche complètement décalée de la peinture divisionniste. Le comte Kessler, évidemment beaucoup plus capable de saisir la finesse de la théorie divisionniste, ne serait-ce que par sa maîtrise du français et sa connaissance des milieux artistiques parisiens, aurait nettement mieux fait l'affaire. Mais Kessler n'était pas critique d'art. Il fallut donc bien

accepter la proposition de médiation par Meier-Graefe. On lit ainsi dans le journal de Signac, au 3 janvier 1898, une semaine après sa rencontre avec le critique d'art et le collectionneur :

Le soir bonne visite de van de Velde accompagné du critique d'art allemand Meier-Graefe. Autant Kessler dégage du charme et de la finesse, autant celui-là est lourd et rasant. Je crois, d'ailleurs, qu'il ne comprend rien à l'art. Tous les jugements qu'il a portés sur les tableaux qui sont chez moi, de Cross, de Seurat, de Degas, sont absolument faux... il compare Gauguin à Degas, ne retrouve pas Seurat dans le beau *Dos* que je possède, et ce qu'il aime le mieux dans mon atelier, ce sont les tableaux secs, trop mécaniques, faits il y a quelques années. Il rit bêtement et lourdement, comme Raffaëlli : heu, heu, hah ! hah ! Et dire qu'il va écrire une étude sur Seurat !¹

Comment Meier-Graefe pouvait-il comparer Gauguin à Degas ? Comment pouvait-il rapprocher des choix de couleurs si contrastés ? Les deux pâtes étaient tellement distantes, d'un côté la brosse de Degas, les limites effacées entre les figures des tableaux ; de l'autre, les aplats de Gauguin, ses éléments cloisonnés par des cernes noirs. Les deux personnalités étaient si différentes, entre l'aristocratie méprisante de Degas et les angoisses de l'échevelé Gauguin. Comment le critique allemand pouvait-il mettre en parallèle les danseuses élégantes et toniques de l'impressionniste, et les vahinés langoureuses du peintre des îles ? Peut-être Meier-Graefe n'avait-il pas suffisamment regardé la peinture. Tout simplement surtout, il n'était pas au fait, ou plutôt n'était pas au sens des enjeux du champ artistique parisien, et des rivalités qui s'y tramaient. Fallait-il ainsi laisser quelqu'un qui ne comprenait rien à la théorie néo-impressionniste, s'en faire l'introducteur à l'étranger ? Signac écrivit un bon mois plus tard à Harry Kessler : « Savez-vous que Meier-Graefe doit faire un article sur Seurat. Il sera, je le crains, peu documenté². »

Signac décida donc de fournir lui-même la documentation nécessaire aux éventuels introducteurs du divisionnisme en Allemagne, après encouragements de Kessler qui ne voyait probablement pas d'un très bon œil Meier-Graefe s'arroger le monopole de l'explication aux Allemands du divisionnisme. Signac terminait un ouvrage sur la théorie néo-impressionniste : il convenait d'en tirer parti. Cet ouvrage avait été publié en plusieurs séries dans la *Revue blanche*, de mai à juillet 1898, avant d'être édité en volume en juin 1899. Signac en fit une deuxième version, différente, destinée au public berlinois. Dans le numéro de *PAN* de septembre 1898, où furent éditées à la demande de Kessler des reproductions de tableaux de Seurat, Luce, Petitjean et Cross, on laissa une place d'honneur à Signac et à sa version abrégée de *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*. Lors du vernissage de l'exposition néo-impressionniste à Berlin dans la galerie Keller und Reiner, un

¹ « Extraits du journal inédit de Paul Signac – II - 1897-1898 », éd. John Rewald, in *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1952, pp. 264-284 ; pp. 273-275 ; Paris, 3 janvier 1898.

² Signac à Kessler, 15 février, 1898, DLA, N. Kessler.

tiré-à-part de l'ouvrage en allemand fut distribué gratuitement. Cette version avait été traduite par l'épouse du peintre Curt Herrmann (1854-1929). Elle fut ensuite remaniée par le baron Eberhard von Bodenhausen, ami de Kessler et collectionneur d'art moderne, pour une publication à Krefeld en 1903¹

Lors de la préparation de la version destinée à l'Allemagne, Signac avait étroitement collaboré avec Kessler. Le résultat final distribué à Berlin était donc passé par un processus de transformation non négligeable, où étaient intervenus plusieurs acteurs : d'abord Signac, qui avait sélectionné les passages qu'il voulait publier, et réécrit plusieurs éléments de son texte ; ensuite Kessler, qui relut plusieurs versions et conseilla Signac dans ses choix ; enfin la traductrice allemande et ses relecteurs. En arrière-plan de ce transfert, chacun était animé par l'idée plus ou moins nette de ce qu'il voulait dire et faire passer, l'idée plus ou moins claire de ce qui pouvait passer, et l'idée plus ou moins évidente du public auquel on s'adressait. Ajoutons le sas du passage d'une langue à une autre, celle du transfert linguistique et de la traduction de mots nouveaux en français, et de termes dont les connotations étaient spécifiques au champ artistique parisien : le produit final ne pouvait être que très différent de la formule de départ.

La correspondance entre Signac et Kessler permet de retracer cette collaboration et certaines transformations qui s'y effectuèrent. Dans une lettre du 7 mai 1898, Signac précise :

Le manuscrit n'a que très peu de points communs avec celui remis à la *Revue blanche*. C'est une présentation du N[éo-]. I[mpressionnisme]. tandis que celui de la *Revue blanche* est une étude sur les techniques de Delacroix, de l'Impressionnisme et du N. I. Il contient en outre des parties entièrement nouvelles, comme par exemple l'historique du début. Seules les relations de ~~Delacroix~~ sont semblables : Je ne pouvais les modifier. Je vous prie de lire cet article et de le faire traduire s'il vous plaît².

Pour le public allemand, Signac entendait donc donner une « présentation » ; alors qu'au public français, qui connaissait le néo-impersonnisme depuis près de douze ans, il avait destiné une « étude ». Vulgarisation d'un côté, approfondissement de l'autre : le divisionnisme prenait deux aspects différents. Il convenait d'autre part de mettre le lecteur allemand au courant de « l'historique » du néo-impersonnisme. C'était formuler le contexte dans lequel la théorie pointilliste était apparue, sans pourtant pouvoir ou vouloir expliciter au public germanique tous les enjeux de son apparition.

Il serait trop long, dans le cadre de ce chapitre, de comparer la version publiée dans la *Revue blanche* et celles qui parurent en Allemagne. Même si l'entreprise apporterait

¹ Voir l'introduction par Erich Franz du cat. exp. *Signac et la libération de la couleur, De Matisse à Mondrian*, sous la direction de Erich Franz, Réunion des musées nationaux, Paris, 1997.

² Signac à Kessler, Paris-Auteuil, 7 mai 1898. N. Kessler, DLA.

certainement des résultats insoupçonnés. On peut en proposer quelques jalons, en suivant l'élaboration du projet de traduction entre Signac et le comte Kessler. Signac avait proposé à Kessler son manuscrit dans une lettre du 15 janvier 1898, après le lui avoir montré lors de sa première visite à son atelier¹. Le 20 janvier, il adressa au comte une partie de son unique exemplaire du manuscrit destiné à la *Revue blanche* (« Je vous adresse la partie “preuves à l'appui” de mon manuscrit »), et lui demanda d'y choisir ce qu'il voulait publier dans *PAN* : « De quelle longueur pourrait être l'article pour Pan. Dites-moi, je vous prie, les parties qui vous sembleraient devoir être publiées. Je pense qu'un résumé du néo-impressionnisme (noms, buts, expositions) avec quelques passages pour prouver sa logique, son traditionisme [*sic*], ses bénéfices, serait ce qui conviendrait le mieux². »

Signac faisait donc une confiance rare en Kessler, pressenti pour définir quels passages de l'ouvrage devaient convenir au public allemand. L'artiste avait cependant quelque idée, qui contrastait pour le moins avec les objectifs de sa publication en français. Du néo-impressionnisme, « prouver sa logique » d'abord. Pour le public français, l'intention de l'ouvrage de Signac n'avait pas été tant de démontrer une logique, que de mettre en valeur l'insertion du divisionnisme dans la grande tradition de l'art moderne. Monter les « bénéfices » du divisionnisme ? En France, on aurait rit d'une telle ambition, pour une esthétique apparue plus de dix ans plus tôt, et dont on attendait encore qu'elle prouve ses bénéfices réels. Montrer son « traditionisme » enfin... Signac reprenait exactement un mot forgé huit ans plus tôt par son camarade et rival Maurice Denis, qu'il n'aurait pu prononcer devant un acteur au fait des rivalités du champ artistique parisien. Les deux artistes s'observaient, s'épiaient même. « Maurice Denis a fait une préface pour l'exposition de Boutteville », lit-on dans le journal de Signac au 20 mai 1895. « Tout ce qu'il dit est intelligent, mais son erreur est de croire qu'on avait besoin des Symbolistes pour combattre la plate imitation de la nature³. » Leur rivalité allait s'accroître plus encore d'une divergence politique ravivée par l'affaire Dreyfus.

Pourquoi Signac l'anarchiste, l'athée, le moderniste, avait-il même pensé utiliser le mot « traditionisme » ? Ce mot convenait tout à fait à Kessler qui connaissait bien l'art nabi, et désirait présenter les pointillistes et les nabis comme un groupe cohérent. Les choix du comte répondaient ainsi à la stratégie de Signac : il était bon de montrer en quoi le néo-impressionnisme descendait directement des plus grands peintres modernes. En même

¹ Voir le Journal du comte Kessler, 27 décembre 1898 (DLA, Nachlass Kessler).

² DLA, N. Kessler.

³ « Extrait du journal inédit de Paul Signac - I -1894-1895 », éd. John Rewald, in *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-septembre 1949, p. 122. Il s'agit de la IX^e exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes, reproduite dans Maurice Denis, *Théories*, Paris, 1912, pp. 25-29.

temps, Kessler put trouver dans le divisionnisme des éléments susceptibles de nourrir son idée de l'art et de la société – donc de la place que lui, esthète, pouvait y tenir. Alexandre Kostka a montré comment l'engagement de Kessler pour le néo-impresionnisme ne fut pas seulement une façon de se cultiver par distinction : il correspondait à un objectif quasi philosophique et nietzschéen, celui de transformer un espace de vie en œuvre d'art, et dont l'esthète, après l'artiste, était l'acteur principal. Kessler parvint à intégrer le néo-impresionnisme et la théorie du mélange optique, dans son culte de l'énergie vitale. Les touches de couleur de la peinture divisionniste, considérées comme des particules d'énergie actives les unes avec les autres, étaient capables de communiquer leur force au spectateur. L'âme pouvait ainsi atteindre la sérénité par l'œuvre d'art, échappant ainsi au processus de décadence et d'atomisation dont l'époque moderne était menacée¹. Dans le cas de l'ouvrage de Signac, les passages sélectionnés par Kessler pouvaient nourrir cette conviction. Une lettre de Signac au comte, du 15 février 1898, précise quelles directions le comte l'encourageait à prendre :

Pour l'article je suis de votre avis : 1° court historique : ... "C'est en 1886 que pour la première fois se manifesta le N[éo-]I[mpressionnisme] auquel Pan fait aujourd'hui un si..." 2° Preuves à l'appui – extraits de mon étude. Quant à "La ligne", il y a une partie de mon étude – que je ne vous ai pas communiquée – qui montre toute l'importance que le N[éo-]I[mpressionnisme y attache. Pour tous ces détails, nous collaborerons lors de votre séjour à Paris en mars. J'aurai à ce moment fini mon travail et vous glanerez dedans ce qui vous conviendra pour Pan.

Kessler sélectionna les passages où Signac présentait la technique néo-impresionniste comme une éthique (parce qu'elle allait à l'encontre de la « patte », de la facilité individuelle). Le comte cherchait d'autre part des développements sur « la ligne » ; le spécialiste du pointillé lui en fournit donc. La ligne, pour Kessler, c'était le lien indispensable avec les théories qu'il trouvait aussi chez l'architecte Henry Van de Velde. Ce dernier, dans ses conférences à la bonne société berlinoise, avait proclamé que la ligne était une force productrice d'énergie, capable d'exercer une influence sur celui qui la rencontrait². La théorie de Signac, et non plus seulement ses œuvres, s'intégrait donc dans un vaste complexe théorique dont les vrais amateurs d'art devaient se faire les missionnaires.

¹ Alexandre Kostka, « Physiologie de l'harmonie. Kessler et son groupe, principaux médiateurs du néo-impresionnisme en Allemagne », in *Signac et la libération de la couleur*, op. cit., pp. 197-210.

² Cette théorie fut explicitée dans les *Prinzipielle Erklärungen* de van de Velde, in *Kunstgewerbliche Laienpredigte*, publiées à Weimar en septembre 1902 (pp. 137 sq., en particulier, sur la ligne, les § 34-37).

Divisionnisme et nabisme : les frères ennemis dans le creuset impressionniste

Le détour par l'Allemagne fut donc indissociable d'une transformation nécessaire pour rencontrer les objectifs des introducteurs du néo-impressionnisme, et en particulier de Kessler. Ce fut le cas également pour l'art des nabis, que Kessler et son groupe introduisirent en même temps que les toiles pointillistes en Allemagne. Le symbolisme nabi fut interprété à travers l'orientation esthétique et idéologique de Kessler et son groupe, donc rapproché du pointillisme dont il prétendait pourtant s'éloigner fortement. De même que les toiles pointillistes de Signac, Henri-Edmond Cross ou Théo Van Rysselberghe, côtoyaient celles des nabis Maurice Denis, Édouard Vuillard, Félix Vallotton ou Pierre Bonnard dans les intérieurs des clients allemands de Henry van de Velde, de même leurs esthétiques sous-jacentes furent présentées de manière convergente par leurs introducteurs en Allemagne.

Il en fut de même lors des expositions allemandes dans lesquelles Kessler et ses amis parvinrent à introduire le pointillisme et le nabisme. Ce fut en particulier le cas à Weimar, où Kessler parvint à se faire nommer directeur du musée des Arts décoratifs en 1903. Le comte, convenant qu'il n'avait aucun espoir d'influencer les destinées de la culture allemande en restant à Berlin, s'était tourné vers le grand-duché de Saxe-Weimar. Cherchant un prince pour soutenir ses idées et l'épauler dans son opposition culturelle à la politique de Guillaume II, il pensait avoir trouvé un soutien idéal dans la personne du jeune Wilhelm Ernst, arrivé au pouvoir en 1901, et qui semblait prêt à faire de Weimar une nouvelle capitale de l'art moderne¹. Nommé directeur du musée des Arts appliqués en mars 1903², Kessler prit donc le parti de présenter avec mesure l'art des avant-gardes parisiennes au public allemand. Il avait affaire à un milieu politique et culturel fortement conservateur. Il convenait donc de ménager son public, et de bien mettre en scène les toiles qu'on lui présentait.

¹ J'ai tenté de comprendre pourquoi Kessler put croire un moment qu'il ferait de cette petite ville de 15 000 habitants un pôle de l'art moderne, et pourquoi il y parvint quelques temps, dans : « Paris-Weimar-Berlin: le „pivot merveilleux“ ? » in *Weimar-Paris/Paris-Weimar. Kunst und Kulturtransfer um 1900*, mit einer Einleitung von Marie Louise von Plessen, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2004, 35 pages. Le comte parvint à accueillir à Weimar les artistes postimpressionnistes, profitant en fait du détour par l'étranger de cette génération encore à la recherche d'une consécration. De même, les avant-gardes sécessionnistes de Berlin et Munich acceptèrent d'exposer également dans son musée : la présence française à Weimar valorisait les expositions de Kessler. Entre 1904 et 1906 Weimar put passer pour un nouveau centre de la modernité internationale, tremplin supplémentaire pour les carrières des avant-gardes parisiennes à l'étranger, et lieu nouveau en Allemagne, de l'opposition avant-gardiste à l'empereur. Seul un lieu neutre pouvait réunir les sécessionnistes de Munich et de Berlin et apaiser leurs concurrences : d'où le succès de Kessler lors de la création, en 1904, du *Deutscher Künstlerbund*, association des artistes allemands en rupture avec la politique culturelle impériale. Mais Weimar n'importait pas pour Kessler. Son erreur fut d'oublier que les élites de la ville subissaient la domination politique, culturelle et symbolique de Berlin, et que cette domination prussienne serait largement plus efficace que son énergie réformatrice. En 1906 il fut limogé.

² Voir Harry Graf Kessler, *Tagebuch eines Weltmannes*, Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar, 1988 ; et, sur l'action conjointe de Kessler et Van de Velde à Weimar, Klaus-Jürgen Sembach, Birgit Schulte (dir.), *Henry van de Velde : Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Munich, Prestel Verlag, 1979.

Kessler entreprit d'exposer le post-impressionnisme de manière à en faire la conséquence directe et logique des premières innovations picturales françaises, et en particulier de l'impressionnisme. Les œuvres divisionnistes ou nabis, de même que celles de Gauguin, Van Gogh ou Cézanne, étaient entourées d'autres œuvres déjà légitimées sur le marché international de l'art, en particulier celles de Rodin ou Renoir. Ainsi le pointillisme et le symbolisme nabi, en particulier, pouvaient être interprétés dans la veine impressionniste – alors que leurs adeptes repoussaient justement la domination de l'impressionnisme à Paris.

Kessler commença ses expositions à Weimar par une exposition Max Klinger. Le sculpteur, figure incontournable du sécessionnisme allemand, marquait l'entreprise du comte au sceau d'une modernité déjà consacrée par les milieux sécessionnistes internationaux. La deuxième exposition du comte fut consacrée, en août 1903, aux « Impressionnistes et néo-impressionnistes allemands et français » (*Deutsche und französische Impressionisten und Neo-Impressionisten*). Elle ne montrait aucun tableau impressionniste français, malgré son titre. Qui en effet, de Bonnard, Cross, Denis, Guérin, Luce, Petitjean, Redon, Roussel, Signac et Vuillard, se serait défini comme un impressionniste ? Cette exposition était en fait un triomphe du postimpressionnisme, pointilliste, nabi et symboliste, et pas seulement du « néo-impressionnisme ». On pouvait y voir d'abord des symbolistes ou des nabis : dans la veine symboliste 9 œuvres d'Odilon Redon étaient entourées par ses successeurs nabis : 9 toiles de Ker-Xavier Roussel, 6 de Maurice Denis, 8 de Pierre Bonnard, 8 d'Édouard Vuillard. Dans la veine de Cézanne on pouvait voir 6 toiles de Charles Guérin. Enfin le divisionnisme était représenté par trois tableaux du pointilliste allemand Curt Herrmann, 9 de Maximilien Luce, 3 d'Hippolyte Petitjean, 7 de Van Rysselberghe et 2 de Signac.

De même, en mars 1905, furent montrées des toiles de Signac, Van Rysselberghe, Cross, Luce et Denis, sous le titre de « Troisième exposition néo-impressionniste ». Denis se serait-il défini comme un « néo » ? Kessler connaissait pourtant fort bien les différences entre néo-impressionnistes et nabis. Deux ans plus tôt il avait demandé au peintre nabi Vuillard « s'il n'avait pas peur que certains de ses tableaux paraissent trop sombres à côté des Néo-impressionnistes à Weimar¹ ». ... Cette exposition fut suivie par plusieurs autres regroupant ces divers mouvements sous le même vocable : l'impressionnisme. Ce qui aurait fait sourire à Paris, ou même rire jaune. En 1901 par exemple, Maurice Denis parlait encore de la « réaction nécessaire contre les excès ou les frivolités de l'impressionnisme² ». En 1903-

¹ Journal du comte Harry Kessler, Paris, 9 mai 1903. DLA, Marbach am Neckar : „Ich fragte ihn, ob er nicht fürchte, dass gewisse seiner Bilder neben den Neo Impressionisten in Weimar zu dunkel aussehen würden“.

² Maurice Denis, « Les élèves d'Ingres », *L'Occident*, juillet, août, septembre 1902, in id., *Théories. Du symbolisme de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 4^e édition, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920, p. 89.

1904, lorsque Kessler leur proposa d'exposer à Weimar, ces artistes s'opposaient toujours à l'impressionnisme, et avec eux aux instances essentielles de consécration des artistes modernes : le salon de la Société nationale des Beaux-Arts à Paris, celui de la Libre Esthétique à Bruxelles, et la galerie Durand-Ruel : « Les artistes de la Société Nationale sont les victimes de l'Impressionnisme », aurait déclaré Maurice Denis à Kessler en mai 1903. « Et puis, cette queue de l'Impressionnisme, qui expose chez Durand-Ruel, [...] c'est épouvantable¹. » En février 1904, dans l'attente de la prochaine exposition de la Libre Esthétique, Théo Van Rysselberghe avait explicitement désigné les impressionnistes comme des « vieux », se classant parmi les « jeunes » en rupture avec ce mouvement désormais consacré². Mais le public allemand n'avait que faire de ces subtilités, et Kessler le savait.

Pour le public weimarien, Kessler joua donc sur les termes, les groupes et les appellations. Le mot hébreu « nabi » n'apparut dans aucun des titres de ses expositions : qui, en Allemagne, pouvait le comprendre ? Peut-être était-il assez mal vu, dans une société où l'antijudaïsme était fortement répandu, d'utiliser un tel mot. Il était d'autre part, probablement déjà difficile d'introduire les amateurs allemands à l'art moderne français ; y ajouter des explications terminologiques pouvait compliquer l'entreprise. Pour intégrer ces nouvelles peintures dans l'« art moderne » en Allemagne surtout, il était bon de les faire passer comme les descendantes directs du courant impressionniste. Dans la Sécession de Berlin en particulier, l'impressionnisme était devenu ce *juste milieu* à suivre pour être accepté comme peintre moderne. En Allemagne, les distinctions subtiles n'avaient pas l'importance qu'elles revêtaient à Paris. L'essentiel était d'être exposés. Et, pour Kessler, d'inscrire ces artistes dans le très symbolique « impressionnisme », dont le mot en Allemagne avait pour résonance immédiate : Paris, Modernité.

La stratégie de Kessler fit quelques émules. Le critique d'art Julius Meier-Graefe parla lui aussi d'« impressionnisme moderne » pour désigner auprès du public allemand la peinture de Signac en 1903³. Il connaissait pourtant fort bien, à cette époque, les rivalités du champ de l'art parisien. Mais il était bon de s'adapter à son public. On comprendra également que Signac, qui d'habitude étudiait scrupuleusement quelles toiles il envoyait à ses expositions,

¹ Journal du comte Kessler, Paris, 12 mai 1903. DLA, N. Kessler.

² Cf. une lettre de Théo Van Rysselberghe à Kessler, Paris, dimanche 7 février 1904, DLA, N. Kessler : « l'Exposition des Peintres Impressionnistes à Bruxelles – 25 fév. 29 mars – sera exceptionnellement intéressante [...] on y verra, de Manet à Bonnard un choix vraiment caractéristique. Ce sera pour le public, un show des plus édifiants – et pour nous, les “Jeunes”, une dure épreuve ! »

³ J. Meier-Graefe, *Der moderne Impressionismus* (série *Die Kunst*, éd. par R. Muther, vol. 2), Berlin, 1903.

s'en remît totalement à Kessler pour le choix de ses œuvres exposées à Weimar. Le comte savait mieux que lui ce qui était susceptible de plaire au public allemand¹.

Pourquoi les artistes parisiens acceptèrent-ils si facilement d'exposer dans des conditions qui à Paris auraient été préjudiciables à leur image ? Pourquoi néo-impressionnistes et symbolistes s'accordèrent-ils ensemble avec Kessler, alors qu'à Paris il leur avait été impossible de s'unir ? Un projet d'exposition de toute la génération post-impressionniste avait certes été tenté à Paris en 1898-1899, mais il avait porté bien peu de fruits. L'initiative était venue de quelques artistes de la jeune génération, en particulier Maurice Denis et Hermann-Paul, que soutenaient les milieux de l'avant-garde littéraire autour de la *Revue blanche*. On en voit les contours dans le journal de Signac qui écrivit en avril 1898 :

A "La *Revue blanche*", pour corriger les épreuves du Delacroix qui va paraître dans le prochain numéro. Rencontre le dessinateur Hermann-Paul ; il me tient le même discours que [Maurice] Denis la veille : au sujet d'une exposition que nous devrions faire. Nous dressons une liste comprenant tous les peintres de notre génération qui sont les défenseurs d'une idée nouvelle. On grouperait ainsi toutes les chapelles qui font d'inutiles expositions isolées : les néo-impressionnistes, Denis, Vuillard, Bonnard, Anquetin, Lautrec, d'Espagnat, etc. – Ce serait bien, mais pourrait-on s'entendre² ? »

Pouvait-on s'entendre ? A Paris c'était peu probable. L'idée de se grouper autour d'Odilon Redon ne plaisait pas particulièrement à Signac³. En janvier 1899 le projet était toujours en chantier. La publication de l'ouvrage théorique de Signac n'avait probablement pas favorisé la convergence de ces « chapelles ». Signac nota dans son journal :

Je vais chez Maurice Denis à Saint-Germain, pour nous entendre au sujet de cette exposition que nous voulons tenter, réunissant les différents groupes de peintres impressionnistes, le groupe symbolique (Denis, Vuillard, Bonnard, etc.), le groupe coloriste (André, Valtat, d'Espagnat), les isolés : Lautrec, de Groux, Anquetin (groupe Michel-Ange), les dessinateurs : Steinlen, Hermann-Paul, Heidlinck, quelques élèves de Gustave Moreau, etc⁴.

Signac y allait comme à reculons, d'autant plus qu'il n'appréciait pas Maurice Denis. Les conceptions de l'art de ces deux peintres étaient fort différentes. Leurs journaux intimes respectifs montrent que ce décalage de conceptions esthétiques était à la fois politique (Signac était anarchiste, Denis conservateur), social et religieux (Denis se voulait un nouveau Fra Angelico, Signac était athée convaincu), et qu'il s'entretenait d'une intense concurrence entre ces fortes personnalités. On lit dans le journal de Signac, en février 1899 : « A

¹ Une lettre de Signac à Kessler, Paris-Auteuil, 15 juin 1903, mentionne les « toiles choisies par vous », destinées à la prochaine exposition de Weimar. Fonds Kessler, DLA.

² Paris, 26 avril 1898, « Extraits du journal inédit de Paul Signac – II - 1897-1898 », article cité.

³ Journal, 15 décembre 1898. « Extraits du journal inédit de Paul Signac – III – 1898-1899 », éd. John Rewald, in *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1953, p. 34.

⁴ 6 janvier 1899, *ibid.*, p. 38.

l'imprimerie rencontre Denis qui m'interview [*sic*] pas mal sur la division.– Je crois que ce roublard voudrait bien en chiper les bénéfices¹. » L'affaire Dreyfus n'arrangea pas leur antipathie réciproque. S'agaçant en février 1899 de l'hypocrisie de Denis qui lui soutirait des informations sur sa technique sans répondre aux questions qu'on lui posait, le chef des pointillistes conclut : « Il est logique que Denis ait signé la liste de la "Libre Parole" et Vuillard celle de "L'Aurore"². » Les jeunes des « différents groupes » collaboraient donc finalement au projet d'exposition commune à Paris pour mieux lutter les uns contre les autres. La lutte était ouverte pour la succession des impressionnistes, et c'était à qui parviendrait à séduire le marchand Durand-Ruel. Signac l'avait fort bien compris :

Chez Redon pour notre exposition. Nous y recevons une lettre de Durand-Ruel, nous offrant gratuitement trois de ses salles pour y installer notre exposition. Quel intérêt a-t-il à agir ainsi ? Veut-il nous étrangler jésuitiquement ou veut-il donner un coup de sonde pour voir sur quel fond il peut mouiller ? Voici Sisley qui meurt, épouvantablement, du chancre du fumeur. Durand sent-il que les impressionnistes vieillissent et cherche-t-il quels seraient leurs successeurs³ ?

L'exposition ne fut pas un succès. Ni Lautrec, ni De Groux, ni Anquetin, ni Steinlen et Heidling n'y participèrent. Le résultat financier fut peu glorieux pour les néo-impressionnistes et Signac se repentit de cette expérience, « non par lucre, mais par honte de voir mes contemporains si rebelles [*sic*] aux rythmes et aux mesures de coloristes⁴. » Le succès allait, une fois de plus, aux peintres qui faisaient des concessions, et à la tendance *juste milieu*. Il n'était pas possible à Paris de percer sans faire de concessions esthétiques. Parmi les divisionnistes, c'est le choix qu'avait fait Van Rysselberghe auquel Signac en voulait :

Tout le succès de notre salle est pour Théo. Il a d'ailleurs fait toutes les concessions qu'il faut pour cela. Ses portraits sont éminemment gracieux, ils pourraient être signés de n'importe quel peintre du Champ-de-Mars. Les chairs plates, les yeux faits d'un seul coup de pinceau, les bouches cernées, sont peints comme par Gervex⁵.

Dans le champ culturel allemand en revanche, le comte Kessler proposait aux artistes de la génération postimpressionniste, pointillistes ou nabis, une issue à leur situation assez difficile dans le champ parisien, où les meilleures places étaient monopolisées par l'impressionnisme. Les places étaient prises à la Société nationale des Beaux-Arts ou à la

¹ Paris, 12 avril 1897, « Extraits du journal inédit de Paul Signac – II - 1897-1898 », éd. John Rewald, in *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1952, p. 267.

² « Extraits du journal inédit de Paul Signac – III – 1898-1899 », *loc. cit.*, 7 février 1899, p. 42-43. *La Libre Parole* fut fondée en 1892 par Drumont, journaliste très antisémite qui s'engagea la tête la première dans l'anti-dreyfusisme. C'est dans *L'Aurore* qu'Émile Zola avait publié, le 13 février 1898, son manifeste « J'accuse » en faveur de Dreyfus.

³ *Ibid.*, 27 janvier 1899, p. 41.

⁴ Lettre de Signac à Charles Angrand, citée par John Rewald, *ibid.*, p. 50.

⁵ Journal de Signac, *Ibid.*, 15 mars 1899, p. 46.

Libre Esthétique de Bruxelles, mais aussi chez les marchands d'art moderne à Paris. Les marchands qui avaient accueillis les « jeunes » de temps à autre, Paul Durand-Ruel, Georges Petit ou Ambroise Vollard, hésitaient à soutenir le pointillé. Durand-Ruel préférait les impressionnistes et leurs émules ; Georges Petit, une peinture plus mondaine ; et Vollard s'intéressait alors aux grands morts (Gauguin, Van Gogh) ou à Cézanne dont la gloire commençait à monter. Quant aux frères Bernheim-Jeune, ils n'avaient pas encore pris réellement le parti des nabis.

L'exportation de leurs toiles vers l'Allemagne, après 1898 pour les néo-impressionnistes, après 1902 pour les nabis et autres symbolistes, ouvrait donc de nouvelles perspectives aux artistes postimpressionnistes en difficulté pour placer leurs ouvrages. L'enthousiasme fut réel lorsque les artistes furent mis au courant du projet artistico-politique de Kessler à Weimar, en 1903. Le fait d'être exposés dans un musée, conférait à la démarche de ces « jeunes » identifiés en groupe une aura historique. Ils se trouvaient placés dans une généalogie artistique susceptible de leur conférer une légitimité nouvelle. A Weimar, si les « néos » (d'après le titre de l'exposition, et non pour désigner les pointillistes seuls) étaient parfois exposés avec d'autres artistes plus importants, c'était toujours avec des morts : ces derniers, nouveaux ancêtres de l'art moderne, étaient ainsi présentés comme les prophètes d'un art réalisé par leurs successeurs les néos. En novembre 1904, une exposition de meubles de Henry Van de Velde fut ainsi ornée d'œuvres de Van Rysselberghe, Signac, Cross, Denis, Bonnard, Maillol et de Munch, et avec eux de Monticelli, Gauguin, Cézanne, Seurat. Manière habile de faire de Van Rysselberghe, Signac et Cross les successeurs de Gauguin, Seurat et Monticelli, grands morts d'une généalogie reconstituée de l'art moderne.

De l'art religieux au panthéisme grec ; de l'art social à l'esthétisme aristocrate : le transfert de la peinture de Maurice Denis et de Paul Signac en Allemagne

Le transfert de la peinture décorative nabis vers l'Autriche et l'Allemagne, fut aussi l'occasion d'une transformation esthétique et idéologique, qui parfois même allait réellement à l'encontre du message que voulaient faire passer ses artistes. C'est le cas en particulier de l'art de Maurice Denis, qui, après une première implantation en Belgique, fut introduit sur le marché germanique à partir de 1902. Maurice Denis avait exposé dans le réseau des XX puis de la Libre Esthétique à peu près chaque année après 1892, à Bruxelles et Anvers. Sa peinture y était présentée en général dans un cadre symboliste, qui correspondait aux choix spirituels, éthiques et esthétiques de l'artiste. Le peintre en effet, profondément animé par sa foi catholique, rêvait depuis sa jeunesse d'être un nouveau Fra Angelico dont la peinture

contemplative appellerait le monde profane à l'amour, la prière, la sainteté. Son journal intime, rédigé depuis l'âge de quatorze ans, est imprégné de cette inspiration chrétienne parfois mystique, dont il souhaitait que sa peinture fût la manifestation la plus évidente¹.

En Belgique, puis aux Pays-Bas où il fut exposé en 1901, Maurice Denis avait pu parfois montrer ses toiles dans des Salons d'art religieux – ainsi, en 1899 à Bruxelles, au Salon d'Art religieux de Durendal. En Allemagne en revanche, sa peinture ne fut exportée que dans un cadre « impressionniste », où la lecture des œuvres était orientée par une réflexion esthétique et picturale, et non plus par le sujet – qui malgré les affirmations de Maurice Denis sur « la surface plane » du tableau, restait essentiel à son œuvre. Ainsi la première exposition allemande à laquelle Denis participa, chez le marchand berlinois Paul Cassirer, en 1902, était intitulée « *Deutsche und Französische Impressionisten und Neo-Impressionisten* » [Impressionnistes et néo-impressionnistes allemands et français], un titre qui en France n'aurait certainement pas contenté l'artiste anti-impressionniste. De même, à Weimar, nous l'avons vu, Maurice Denis devenait un impressionniste, ou même un « néo-impressionniste » perdu dans la foule.

Outre cette première entorse aux choix esthétiques de l'artiste, son engagement symbolique et religieux passait à la trappe des orientations de ses introducteurs dans le monde germanique. Si le milieu sécessionniste, où la peinture de Denis fut introduite en premier lieu, d'abord au Salon Cassirer de Berlin, puis dans une de ses dépendances à Hambourg, ensuite à la Sécession de Vienne au début de l'année 1903, n'avait pas réellement d'influence sur la réception de son art spirituel, en revanche l'entrée de ses œuvres dans le réseau du comte Kessler fut pour le moins étonnante.

Kessler en effet, s'était passionné, depuis les années 1890, pour la philosophie de Nietzsche. Il voulait créer à Weimar une ambiance inspirée à la fois par l'athéisme du philosophe, et par un panthéisme inspiré du modèle grec, où l'art élèverait des hommes d'exception et transformerait la vie dans un sens spirituel, mais très différent de celui que comprenait le très catholique Maurice Denis. Pour Kessler, athée déclaré, l'art était à la fois contenu de vie et religion. Le titre du premier article qu'il publia dans la revue *PAN*, en 1899, donnait à ces convictions un caractère programmatique : « Art et religion » étaient inséparables, mais l'art primait sur le religieux². Pour Kessler l'art *était* religion. Dans la perspective de Denis au contraire, l'art était proprement au service de la religion. Kessler

¹ Maurice Denis, *Journal (1884-1920)*, 2 t. Paris, Editions du Vieux Colombier, 1957.

² Harry Kessler, « Kunst und Religion. Die Kunst und die religiöse Menge », *PAN*, Berlin, Jg. 5, Heft 3, février 1899, pp. 163-176, repris dans Harry Graf Kessler, *Gesammelte Schriften*, t. 2 : *Künstler und Nationen : Aufsätze und Reden 1895-1933*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1988, pp. 9-47.

exaltait la forme au détriment du contenu ; Maurice Denis, lui, n'abandonna jamais l'idée d'une correspondance entre réalité intérieure et réalité extérieure.

L'athéisme du comte n'était certes pas nécessairement incompatible avec des relations cordiales. Maurice Denis était très lié par exemple avec André Gide (1869-1951), et la distance idéologique entre eux ne semblait pas un obstacle à leur amitié. Une certaine prédilection commune pour la culture gréco-latine pouvait d'autre part favoriser la rencontre entre les deux esthétiques a priori opposées du peintre et du collectionneur allemand ; de même que la recherche d'un nouvel art classique, synthèse de tradition et d'innovation, de nature et d'esprit, leur était commune¹. C'est probablement dans cette perspective que Kessler acheta à Denis en février 1902 *Les Nymphes aux Jacinthes* (1900), une toile sur laquelle des nymphes s'ébattaient avec quelques joyeux satyres, tandis que de sages jeunes femmes déambulent calmement sous les arbres longilignes d'une forêt symboliste². Une photo du grand salon de la demeure de Kessler construite par Henry van de Velde à Weimar, autour de 1902-1903, montre cette décoration avec, sur un socle blanc, à droite, une tête grecque qui devait symboliser pour le comte un rééquilibrage apollinien de cette scène dionysiaque, dans la droite ligne des théories esthétiques de Nietzsche [Figure 33]. Les *Nymphes* étaient manifestement associées dans l'esprit du comte à cette esthétique, puisque lorsque le grand salon fut transformé en salle à manger, autour de 1908-1909, le comte posa sur le même socle *le Cycliste* d'Aristide Maillol (1907-1908), qu'il avait demandé au sculpteur de faire à la manière des plus grands artistes grecs.

Le transfert entre le « traditionnisme » de Maurice Denis et l'apollinisme apprécié par le comte était ainsi permis par le sas d'une même révérence pour l'art grec. Quant à la religiosité de Denis, Kessler s'en accommoda en lui achetant une *Mise au tombeau* (1903), dont le thème allait plus dans le sens de ses réflexions philosophiques, qu'une *Annonciation* ou une *Visitation*. Que le nietzschéen exposât cette représentation de la mort de Dieu dans sa bibliothèque son lieu d'étude et de réflexion, n'était pas des plus étonnants [Figure 34, p. 358] : Kessler étudiait précisément chaque accrochage, et pour lui tout devait prendre sens.

Figure 33

Du « traditionnisme » à l'apollinisme : La peinture de Maurice Denis chez le comte Kessler

¹ Carina Schäfer, *La relation entre le comte Kessler et Maurice Denis, 1902-1913*, Maîtrise d'Histoire de l'art et d'archéologie, 1996, sous la direction de Jean-Paul Bouillon, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II. C. Schäfer poursuit actuellement des recherches dans le cadre d'une thèse de doctorat sur la réception de l'œuvre et des théories de Maurice Denis en Allemagne à l'époque du Guillaume II.

² L'achat est attesté par Béatrice von Bismarck, « Harry Graf Kessler und die französische Kunst um die Jahrhundertwende », *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, n°42, 3, Berlin 1988, pp. 47-62.



Weimar, Cranachstrasse 15. Le grand salon. Photo de 1902 (?). Entre deux fenêtres aux cadres blancs, *Les Nymphes aux Jacinthes* de Maurice Denis. Meubles de Van de Velde ; sur le socle, à droite, une tête grecque (*Henry van de Velde : Ein europäischer Künstler seiner Zeit, op. cit. p. 259*).



Weimar, Cranachstrasse 15. La salle à manger, détail d'une photographie de 1909. *Les Nymphes aux Jacinthes* de Maurice Denis ; à droite, sur un socle, *Le Cycliste* d'Aristide Maillol, bronze, 1907-1908. (*Harry Graf Kessler - Tagebuch eines Weltmannes, cat. exp., op. cit., chap. 11, n° 19*).

Figure 34 : L'intérieur du comte Harry Kessler à Weimar : la bibliothèque.



Meubles et tapisseries de Henry van de Velde. Au-dessus du sofa, une mise au tombeau de Maurice Denis (signée et datée de 1903) ; à droite, *Le Viaduc à l'Estaque* de Paul Cézanne (1882-1885, Musée de l'Ateneum, Helsinki) ; à gauche un intérieur de Vuillard (?). Photographie de 1909 (*Henry van de Velde : Ein europäischer Künstler seiner Zeit, cat. exp., Wienand Verlag, Cologne, 1992, p. 256*)

Maurice Denis ne semblait pas particulièrement dérangé par le transfert du sens de ses œuvres – peut-être ne l'avait-il d'ailleurs pas saisi. Sa portée réelle lui apparut manifestement assez tard, lors d'un voyage qu'il effectua en Thuringe au cours du mois de janvier ou février 1909. On lit ainsi dans son journal :

En Allemagne protestante, il n'y a depuis longtemps qu'un vague déisme philosophique et moral. Dans ce milieu de Weimar, le culte de Goethe et bientôt celui de Nietzsche encourage une sorte de paganisme froid et inhumain. Les éclats de voix de Zarathoustra ne donnent guère de couleur à cet état d'esprit bien moderne (?) que j'aperçois sous l'aristocratie de Kessler et de ses amis et amies, et sous l'art glacial de van de Velde. Petite ville, petites villas confortables, petite beauté, parc bien dessiné, propreté, décence. Ces gens-là n'ont pas de bon Dieu, pas de véritable joie, pas de bonheur, et comment souffrent-ils la maladie, la douleur, la mort ?

Etat d'âme de ce petit monde très éloigné du mien. Paganisme, curiosité d'art malsain, classicisme orgueilleux, pas de soumission aux lois de l'Occident : cosmopolitisme, ennui, immoralisme, besoin de sensations nouvelles, Nietzsche est l'homme de ce milieu. Et comme je comprends que ce fou, parfois lucide, ait blagué l'hellénisme des bourgeois de Leipzig ! quel effort ils font pour être de vrais hellènes !

depuis le culte de Maillol jusqu'aux danses de petites filles nues d'Isadora Duncan et aux contorsions de Ruth Saint-Denis.

Certes, en attirant à Weimar la danseuse Isadora Duncan (1878-1927) ou la chorégraphe américaine Ruth Saint-Denis (1879-1968), Kessler introduisait une esthétique du corps avant-gardiste, dont il appréciait les références à l'héritage grec. L'hellénisme des statues de Maillol lui plaisaient pour la même raison. L'hellénisme caricatural dont témoignaient finalement ces tentatives, se référait à Friedrich Nietzsche qui en avait pourtant ridiculisé les implications mimétiques dans ses *Considérations inactuelles*¹. Le décalage culturel entre le milieu de production des décorations de Maurice Denis et celui de leur consommation éclatait donc maintenant aux yeux du peintre. Il lui avait en fait fallu *voir* ses œuvres dans leur nouveau milieu d'accrochage. La distance n'était pas seulement religieuse ou philosophique. Elle était aussi sociologique et politique : certes, l'art de peintres de la petite bourgeoisie française n'aboutissait pas finalement dans les hôtels particuliers de « bourgeois de Leipzig » avides de « sensations nouvelles » ; mais il se retrouvait bien dans les demeures de riches cosmopolites, blasés justement par le milieu bourgeois qui les entourait, et plus assoiffés encore de distinction avant-gardiste.

Ce décalage fut tout aussi frappant entre ces milieux très aisés, et les perspectives socialisantes dont la peinture de Paul Signac était inspirée, l'artiste voulant faire passer dans son art un peu de l'anarchisme dont il était animé. En Belgique, lieu de son premier détour par l'étranger, Signac avait trouvé dans le milieu des XX des amateurs assez proches de ses options politiques et esthétiques. L'artiste adhérait à l'idéal de l'art social, mouvement assez vague mais tout aussi large en France et en Belgique, selon lequel l'art devait se mettre soit au service du peuple, soit se rapprocher de lui sans changer ses exigences de qualité². Du côté de l'avant-garde belge, Edmond Picard et Émile Verhaeren en particulier étaient très proches du Parti ouvrier belge (P.O.B.). Ils prônaient dans diverses petites revues, surtout dans *L'Art moderne*, la réalisation d'un art social qui mettrait les travaux des avant-gardes à la portée du peuple. En 1891 le P.O.B. créa la Maison du Peuple de Bruxelles, pour passer du stade des revendications alimentaires à celui, supérieur, plus humaniste et totalisant, des revendications culturelles³. Dans ce cadre, une « Section d'art » devait traduire dans la

¹ Nietzsche avait célébré la grandeur des Hellènes dans *La Naissance de la Tragédie* (1872). « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie » (*Considérations inactuelles*, II) n'eut pas de mots assez sévères contre « la culture historique et le costume bourgeois universel » (*Œuvres complètes*, éd. Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, t. 1, p. 243).

² Eugenia W. Herbert, *The Artist and Social Reform. France and Belgium, 1885-1898*, Yale University Press, New Haven, 1961, propose une approche exclusivement politique de la question. L'ouvrage ne fut pas moins un recensement nécessaire des artistes en lien avec la nébuleuse anarchiste française des années 1880-1890.

³ Voir à ce sujet Paul Aron, *Les Écrivains belges et le socialisme*, *op. cit.*, p. 75.

pratique les conceptions idéologiques et plastiques que la fraction progressiste de la bourgeoisie avait élaborées de 1880 à 1890. Cette fondation fut suivie et encouragée par les membres les plus radicaux du Cercle des XX, dont Paul Signac (qui en était membre depuis 1890), Henry van de Velde, Théo Van Rysselberghe ou Octave Maus. La Section d'Art était animée par l'avocat et dirigeant socialiste Émile Vandervelde (1866-1938), que Maus secondait activement, avec l'avocat Max Hallet. La Section mit ainsi au programme de ses animations des conférences sur les courants que l'*Art moderne*, mais aussi les XX puis la Libre Esthétique soutenaient.

En exposant à Bruxelles, donc, Signac pouvait aller dans le sens de ses propres convictions politiques. Il apparut bientôt cependant que la voie belge n'était pas si ouverte à l'art social de Signac. A la fin des années 1890 en effet, l'artiste se proposa d'offrir une grande décoration intitulée *Au temps d'harmonie* à la Maison du Peuple de Bruxelles. La toile devait être exposée à la Libre Esthétique de 1900. Le parti ouvrier belge refusa cette offre, à la grande déconvenue de Signac. Extrêmement déçu, l'artiste se retira immédiatement de l'exposition de la Libre Esthétique, écrivant à Octave Maus : « Je préfère m'abstenir d'exposer, plutôt que de n'être représenté que par une seule œuvre – Notez que c'est uniquement pour vous faire plaisir que je vous ai proposé de participer à la L[ibre]. E [esthétique]¹. » Maus ajouta deux points d'exclamation dans la marge... Manifestement, la Libre Esthétique, c'est-à-dire Octave Maus, n'avait pas besoin de la présence de Signac.

Signac non plus n'avait plus besoin de la Libre Esthétique. Il pouvait se permettre de ne pas envoyer d'œuvres à Bruxelles parce qu'il les envoyait ailleurs. L'échec de ses tentatives d'art social fut probablement lié à son investissement plus fort du côté du marché allemand. Signac, quittant le projet d'un art socialiste, s'associa plus ou moins directement à celui d'un art nietzschéen, auquel le comte Kessler lui proposait de participer. L'avantage était net. Non seulement Kessler lui achetait des toiles², mais encore il amenait chez lui des amateurs et des hommes de musée allemands. En mai 1902 il vint ainsi à son atelier avec Hugo von Tschudi (1851-1911), le directeur de la *National Galerie* de Berlin, qui lui acheta quelques études à l'huile et à l'aquarelle³. Quelques jours plus tard Signac déjeunait avec Kessler et Tschudi⁴. Signac avait écrit dans son journal, dès janvier 1898, après une visite de Kessler :

¹ « Les Lettres de Paul Signac à Octave Maus », éditées par Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinck, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1969 ; lettre n° 30, Saint-Tropez, 10 février 1900, p. 88.

² Ainsi le journal du comte mentionne au 4 mai 1902 l'achat de *Brume du Matin (Samois)*. Nachlass Kessler, DLA, Marbach am Neckar. Plus généralement voir Béatrice von Bismarck, article cité.

³ Journal du comte Kessler, 8 mai 1902. DLA, Nachlass Kessler, Marbach am Neckar.

⁴ *Ibid.* 9 mai 1902.

Il vient d'acheter, sur mes conseils, *Les Poseuses* [de Seurat]. [...] Ici, on ricane ; eux, ils étudient sérieusement et comprennent. *Les Poseuses* chez Kessler, *Le Chahut* chez Meier-Graefe ! De Kessler espère, d'ici quelques années, faire entrer *Les Poseuses* au musée de Berlin, quand les cris excités par les Degas, les Monet, les Renoir qui y sont déjà, seront calmés¹.

Sa prédiction de 1898 semblait se réaliser. Signac n'avait pas été prophète en son pays ; ni en Belgique. Là-bas finalement le POB n'avait pas tenu ses promesses. Kessler au contraire avait su aller jusqu'au bout des siennes.

Mais ceci, à quelque prix. La peinture de Signac, et plus généralement la peinture néo-impressionniste, à cause des milieux où elle fut introduite, devint en Allemagne un art pour esthètes. Elle décorait les riches intérieurs réalisés par van de Velde qui lui-même était bien loin en pratique des grands discours sur l'art social qu'il avait proclamés dans les salons allemands à la fin des années 1890. La révolution apportée par les toiles pointillistes, et par les intérieurs dans lesquelles elles s'encadraient, n'était qu'esthétique et surtout discursive. Signac vivait finalement grâce aux subsides de riches esthètes, qu'avec quelque recul le critique d'art allemand Karl Scheffler (1869-1951), qui avait suivi depuis le début du siècle l'aventure de l'art social et celle de l'introduction de l'art des avant-gardes françaises en Allemagne, désigna en 1913 comme d'hypocrites utopistes : « Cet art rêve de révolution et de transmutation des valeurs, et avance en escarpins ; c'est un art germanique dans sa passion pour les significations éternelles, français dans son goût soigneux et puriste pour la représentation². » Ce que Scheffler décrivait comme un mauvais mélange de tendances germanique et française, était en fait le résultat d'un transfert artistique, culturel, social, politique et symbolique qui, fort heureusement pour les artistes pointillistes, n'eut pas de retour dans le champ artistique français.

Conclusion : un transfert biaisé

Le retour de l'étranger le plus efficace, dans la construction d'une réputation artistique, était donc finalement un retour très partiel, dont le contenu était déterminé par le point de départ – c'est-à-dire le champ parisien – et non le point d'arrivée – les milieux collectionneurs allemands dans notre cas. Car qui, à Paris, saurait que les nabis avaient exposé avec les pointillistes, ou que ces « jeunes » passaient en Allemagne pour les adeptes actuels d'un impressionnisme qu'ils réprouvaient ? Qui saurait que les toiles des néo-impressionnistes, adeptes de l'art social, étaient achetées par des « révolutionnaires en

¹ 2 janvier 1898 - (« Extraits du journal inédit de Paul Signac – II - 1897-1898 », article cité, pp. 272-273.

² « Diese Kunst träumt von Revolution und Umwertung aller Werte und geht *en escarpins* einher ; sie ist germanisch in ihrer Leidenschaft für das ewig Bedeutende und französisch in ihrer akkuraten, reinlichkeitsfrohen Repräsentationslust. » Karl Scheffler, *Henry van de Velde*, Leipzig, 1913, p. 45-46.

escarpins » ? ou que le catholique Maurice Denis vendait ses décorations à un nietzschéen athée ? Le seul fait d'exposer à l'étranger, que l'on ne manquait pas de faire valoir dans le champ parisien, conférait au contraire à leurs carrières une portée internationale toujours valorisante auprès d'un amateur ou d'une galerie. Après 1900 Signac ou Van Rysselberghe surent fort bien signifier que leurs œuvres étaient partout en Europe. Signac écrivait ainsi en 1904 : « Mais je n'ai là [à mon atelier] aucune œuvre nouvelle. Mes dernières sont ici, j'en ai à Munich, à Bruxelles, à Helsinfors¹ ! » et « toutes mes dernières œuvres sont soit chez Druet, soit dans les Expositions de Bruxelles, Copenhague, Munich etc². »

Les cas de transfert biaisé, de traduction-adaptation à sens unique, furent donc finalement les plus fructueux malgré les concessions qu'ils impliquaient (ou grâce à elles). C'est en suivant les règles du champ international de l'art à l'étranger que ces avant-gardes parvinrent à s'y faire connaître, et en retour à s'imposer dans le champ artistique parisien. En Belgique puis en Allemagne, ils purent trouver une clientèle plus large et surtout construire leur image de « prophètes écoutés à l'étranger », susceptible de peser dans leur conquête du champ de l'art parisien. Le cloisonnement encore important des champs artistiques nationaux (français, anglais, belge et allemand) les y aidait. On pouvait lutter contre les pères impressionnistes ici, se dire leurs dignes successeurs là-bas. Les œuvres avaient fait leur travail – dans l'interprétation qu'on avait su leur donner. Les nabis et des pointillistes pouvaient entamer leur ascension dans l'échelle des Salons, des valeurs et des carrières de l'art moderne international, et rejoindre leurs frères ennemis, *juste milieu* international de la même génération. La position de l'avant-garde était maintenant vide, et pouvait accueillir une nouvelle génération.

¹ Lettre de Signac à E. von Bodenhausen, Saint-Tropez, 28 mars 1904 – Fonds Bodenhausen, DLA.

² Lettre du 4 avril 1904, *ibid.*.

Chapitre VI.

La crise du système sécessionniste international (1900-1908)

Comment comprendre le grand interlude silencieux des années 1890-1905, pendant lequel aucune nouvelle avant-garde ne perça dans le champ artistique parisien et même international ? Pourquoi n'y eut-il pas de renouvellement des générations avant-gardistes plus tôt qu'en 1905 ? Les contemporains eux-mêmes s'en étonnaient, et parmi eux l'écrivain symboliste Charles Morice qui sentit le besoin de mener enquête « sur les tendances actuelles de l'art plastique » en 1905¹. Jusqu'en 1890 ce renouvellement s'était fait de manière quasi décennale, avec quelques « dates-clefs » : Courbet et l'Exposition universelle de 1855, Manet et le Salon des Refusés de 1863, les « impressionnistes » et leur exposition de 1874, puis une accélération : Seurat, Signac et les « néo-impressionnistes » en 1886, Gauguin, Bernard, les « synthétistes » et leur exposition au Café Volpini en 1889, Bonnard, Vuillard, Denis et les « nabis » vers 1890. Entre cette date et l'apparition des « fauves » au Salon d'Automne de 1905, il n'y eut plus de nouveaux jeunes.

Paris fut ainsi le lieu, autour de 1905, d'interrogations sans précédents sur l'art moderne, sur son histoire et ses nouveaux classiques, ses carrières et ses impasses, son évolution et son avenir. La consécration et la nationalisation des avant-gardes de la génération 1885-1890 bouchaient les perspectives des nouvelles générations arrivées sur le marché de l'art après 1900. Le poids symbolique de la génération impressionniste, augmenté de celui, nouvellement acquis, de la génération suivante, mettait les jeunes dans une position de plus en plus précaire. Il accéléra l'épuisement des formules de l'impressionnisme, et poussa la nouvelle génération marginalisée à contester les règles picturales jusqu'ici explicitement admises par ceux qui exposaient dans les Salons modernistes. Le système sécessionniste était en crise, non seulement à l'échelle parisienne, mais aussi à l'échelle internationale.

¹ Voir Philippe Dagen (éd.), *La Peinture en 1905 : l'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » de Charles Morice*, Paris, Archives des Lettres modernes, 1986.

A) Paris : l'impossible innovation (1890-1904)

Le processus de consécration de la génération 1885-1890 eut des effets à la fois pervers et excellents pour l'innovation esthétique. Les années 1890-1905, en effet, sont souvent perçues comme un vide dans l'histoire de l'art moderne. Mais cette absence de renouvellement spectaculaire des manières de peindre et des pratiques du champ artistique parisien après 1890, et surtout de leur manifestation au public par l'acte d'exposer, est un non-fait historique qu'on n'a pas suffisamment interrogé. La domination de l'impressionnisme *juste milieu* se fit de plus en plus forte dans le champ de l'art moderne parisien, jusqu'à refouler les avant-gardes post-impressionnistes vers l'étranger. Ces dernières mirent-elles pourtant réellement en question la domination impressionniste ? Non, puisqu'elles la contournèrent. Après 1900 et le retour de ces avant-gardes de leur détour par l'étranger, s'ajouta pour les nouvelles générations qui arrivaient sur le marché de l'art à Paris, la domination nouvelle du post-impressionnisme avec ses prétentions classiques. Si bien qu'autour de 1904-1905, la chape de plomb était telle, l'horizon tellement bouché, que les nouveaux entrants dans le champ artistique parisien qui n'entendaient pas subir davantage cette domination, durent innover radicalement dans les domaines esthétique, économique et politique pour prendre enfin place dans le champ artistique.

Une génération étouffée ?

A l'époque même où l'impressionnisme devenait *la* peinture moderne par excellence, et où la peinture post-impressionniste fit son retour de l'étranger, gagnant en dimension classique et représentative de l'art français, les nouvelles générations susceptibles d'être le creuset d'une vague nouvelle d'innovation artistique, semblaient muettes. Dans la continuité des décennies précédentes en effet, les nouveaux jeunes auraient dû naître autour de 1870 et entrer sur le marché de l'art autour de 1895. La chute des naissances provoquée par la guerre de 1870 expliquera peut-être que ces jeunes aient manqué à l'appel : parmi les « fauves », seul Henri Matisse (1869-1954) naît à l'époque requise¹. Albert Marquet (1875-1947), Henri-Charles Manguin (1874-1949), Charles Camoin (1879-1965), Georges Braque (1882-1963), Othon Friesz (1879-1949), Raoul Dufy (1877-1953), André Derain (1880-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958), ainsi que Jean Puy (1876-1959), Pierre Laprade (1875-

¹ Maurice Denis, né en 1870, était entré beaucoup plus tôt sur le marché de l'art, et c'est à ce titre qu'il est intégré dans la « génération 1885-1890 ».

1932) et Auguste Chabaud (1883-1955), que réunissait avec Matisse, en 1905, une même tendance à la couleur hurlante au Salon d'Automne, sont tous de la génération 1875-1880.

Pour éclairer ce manque à l'appel de nouvelles recrues pour l'avant-garde dans la génération née autour de 1870, il convient de raisonner aussi en aval. Les peintres de la génération 1870 en rupture avec les groupes et les esthétiques dominantes à leur époque, et qui s'engagèrent dans une carrière artistique, mirent plus de temps que les générations précédentes à trouver la voie de leur révolte, quand ils n'y renoncèrent pas tout simplement. A cette époque, il fallait du temps pour franchir la distance qui séparait l'académisme de la révolte anti-impressionniste. Quelle voie emprunter pour innover ? La SNBA se présentait comme le lieu à conquérir pour devenir un artiste moderne de qualité. Lorsque les jeunes comprirent que les voies étaient bouchées pour eux dans cette avenue, ils se décidèrent pour la route de l'avant-garde. Mais cette route passait d'abord par le postimpressionnisme. L'impressionnisme étant devenu un nouvel académisme, c'est d'abord en suivant la trace des avant-gardes de l'époque que les nouveaux jeunes crurent donc devoir passer – de même que leurs prédécesseurs pointillistes ou symbolistes étaient aux aussi passés par l'impressionnisme. Ce n'est que plus tard qu'ils éprouvèrent le besoin de se distinguer aussi des postimpressionnistes – et en particulier du pointillisme. Le caractère frappant de ce phénomène est qu'il concerna une génération entière, non seulement à Paris, mais aussi à l'étranger. Le système sécessionniste international, incapable d'assurer le renouvellement des générations et plus encore des manières de peindre et de penser l'art moderne, était en crise.

Matisse, Evenepoël ou la chape de plomb du juste milieu

Matisse est un exemple parfait de cette trajectoire lente vers l'innovation, commencée dans les années 1890, pour n'aboutir qu'en 1904-1905, dont celle du Belge Henri Evenepoël (1872-1899) est très similaire¹. A leurs débuts de carrière, les deux artistes, échouant à plusieurs reprises à intégrer les Beaux-Arts, avaient hésité à quitter le système académique pour s'inscrire aux Arts décoratifs². Leurs échecs du côté traditionnel les poussèrent finalement vers l'atelier de Gustave Moreau, puis vers la peinture du *juste milieu* – de même qu'ils finirent par abandonner le Salon pour la SNBA.

¹ Je prends les informations sur Matisse de la biographie de Hilary Spurling, *Matisse. I. 1869-1908*, traduite de l'anglais par André Zavriew, Paris, Editions du Seuil, 2001. Celles sur Henry Evenepoël, de dictionnaires d'artistes et de sources d'archives conservées aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Archives de l'Art contemporain : AACB).

² Matisse s'y inscrit et y réussit l'examen pour devenir enseignant. Evenepoël, dans une lettre à son père du 13 janvier 1893, écrit vouloir passer l'examen d'admission à l'École des Beaux-Arts qu'il préférerait à celle des Arts décoratifs (Archives Evenepoël, AACB inv. 14534).

Matisse était typiquement un provincial pour lequel une carrière artistique digne de ce nom devait passer par les Beaux-Arts. Venu de Bohain, où sa famille et ses relations de petite bourgeoisie industrielle et commerciale avaient placé en lui de fortes exigences, il passa d'échec en échec de plus en plus à gauche, pour n'être encore en 1900, à trente ans passés, que dans l'atelier de Carrière. Il était monté à Paris en 1891, à vingt-deux ans, et s'était inscrit à l'académie Julian dans la classe de Bouguereau dont la virtuosité technique le déroutait. Acharné au travail, il échoua à l'examen d'entrée aux Beaux-Arts. Pas de place dans les structures académiques ; Matisse évolua donc vers la gauche : il entra aux Beaux-Arts par la petite porte, dans la classe de Gustave Moreau, nommé professeur depuis janvier 1892 et prêt à accepter un élève dans son atelier, indépendamment de ses résultats à l'examen.

Le Belge Henri Evenepoël fit de même : refusé aux Beaux-Arts en février 1893¹, il passa en revue les ateliers où il pourrait trouver un professeur : Gervex, Bouguereau, Merson, Laurens, Lefèvre, Bonnat, Moreau, Gérôme. Il n'y avait de place que chez Moreau². Il misa donc sur Moreau. Evenepoël commençait d'autre part à s'intéresser aux artistes anarchistes, aux affiches de Toulouse-Lautrec, de Willette, de Vallotton, comme à Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Camille Pissarro et Maximilien Luce. Il ne fit pourtant pas encore le saut vers l'avant-garde. Il visait toujours les Beaux-Arts, où il parvint à entrer en 1894³.

Devenu chez Moreau une figure importante, Evenepoël comprit cependant que son avenir était parmi les modernes. Il se présenta et fut accepté au Salon des Champs-Élysées en 1894. Le jeune Henri envisageait de se placer dans le milieu qui tenait les commandes de la SNBA : il fit un portrait de Paul Baignières, ancien élève de Moreau, exposant fidèle du Champ-de-Mars et ami de Jacques-Émile Blanche⁴. Bonne initiative : Blanche et le célèbre peintre parisien Adolphe Willette (1857-1926) vinrent à son atelier⁵. Evenepoël rencontra bientôt Roll, Duez, Dubufe, Gervex, figures parmi les plus importantes à la SNBA, et grandes personnalités du *juste milieu* parisien⁶. Tous appréciaient le portrait de Baignières qu'il avait envoyé au Salon de la Nationale. Gervex aussi le félicita – le jeune premier s'en s'enthousiasmait dans une lettre à son père⁷. Le portrait de Baignières fut donc accepté au Salon de la Nationale de 1895 (cat. n° 487) et fit sa réputation : Evenepoël fut présenté à son

¹ Lettre à son père, 27 et 28 février 1893, AACB, inv. 14 544.

² Lettre à son père 2 mars 1893, AACB, inv. 14 545.

³ Toujours d'après sa correspondance, conservée aux Archives de l'Art contemporain de Bruxelles.

⁴ Lettre à Charles Didisheim, Paris, 18 novembre 1894, Fonds Didisheim, AACB, inv. I/2.091.

⁵ Carte à son père : Paris, 16 mars 1895, Fonds Evenepoël, AACB, inv.14 686.

⁶ Carte à son père, Paris, 19 mars 1895, AACB, inv. 14688.

⁷ Lettre à son père, Paris, 20 mars 1895, AACB, inv. 14689.

compatriote belge Léon Frédéric (1856-1940), autre grande figure des Champs-Élysées ; Sarah Bernhardt remarqua son portrait et la presse, chose essentielle, le cita.

Matisse, à quelques mois de distance d'Evenepoël, suivit un parcours similaire qui le conduisit également au seuil du *juste milieu*. Entre des cours aux Arts décoratifs où il obtint un diplôme susceptible de rassurer sa famille, et l'atelier de Moreau qui envoyait ses élèves au Louvre et les tenait éloignés de la peinture moderne, Matisse visitait toujours les Beaux-Arts : il réussit l'examen d'entrée en 1895. Le peintre tenta encore d'exposer au Salon traditionnel où il fut refusé en 1895. Il se tourna donc vers la SNBA : cinq de ses tableaux furent acceptés. Avec Evenepoël, Matisse était devenu une vedette de l'atelier Moreau.

En 1895 donc, à l'époque où « auraient dû » apparaître de nouvelles avant-gardes, ces avant-gardes potentielles venaient d'abandonner les arcanes de l'art académique et tentaient de se faire une place dans le champ de l'art moderne. Ils y parvinrent, tant qu'ils se mirent à la suite de ses personnalités dominantes. C'est ainsi Puvis de Chavannes qui aurait plaidé la cause de Matisse et obtenu son élection comme membre associé de la Société nationale des Beaux-Arts, en 1895¹. Evenepoël y fut élu l'année suivante. De nouveaux horizons s'ouvraient pour les deux jeunes peintres. L'Etat acheta en juin 1896 *La Liseuse* de Matisse [Figure 35], qu'il avait exposée à la SNBA de 1895, grâce au soutien de Roger Marx, défenseur de Moreau donc des meilleurs élèves du maître². Quant à Evenepoël, il envisageait déjà la possibilité d'un contrat avec la galerie Georges Petit, ainsi que des envois à la Sécession de Munich et en Russie³.

Les deux artistes commençaient ainsi à s'intégrer au moule dominant de l'impressionnisme. Matisse ne jurait alors que par Monet⁴, tandis qu'Evenepoël se réjouissait d'être considéré par la presse belge comme un « impressionniste exacerbé⁵ ». Le jeune Belge se fit connaître dans les milieux modernistes bruxellois, reçut les éloges de *L'Art moderne* et accepta une invitation à la Libre Esthétique de 1899⁶. Il déjeuna avec Clemenceau à Paris, qui lui aurait promis qu'il montrerait ses toiles pour les faire vendre⁷. Mort trop tôt pour voir son *Espagnol à Paris* dans l'Exposition universelle de 1900, Evenepoël était parvenu à la consécration dans le champ de l'art moderne parisien – donc international. Ou du moins cette consécration s'accéléra-t-elle du fait de sa mort.

¹ D'après Hilary Spurling, *op. cit.* p. 126.

² Matisse, *La Liseuse*, 1895. Huile sur bois (61,5 x 48 cm).

³ La Galerie Petit : Paris, 19 janvier 1897, Fonds De Mey, AACB, inv. 19352 ; Munich : carte à son père, Paris, 28 janvier 1897, AACB, inv. 19 354 ; la Russie : à son père, Chairières, 5 juillet 1898, AACB, inv. 19433.

⁴ D'après une lettre d'Evenepoël parlant de Matisse à son père, Paris, 2 février 1897, AACB, inv. 19 356.

⁵ Lettre d'Evenepoël à Ch. Didisheim, Paris, 30 mai 1899. Fonds Didisheim, AACB, inv. I/2 139.

⁶ Lettre d'Henri Evenepoël à Octave Maus, Archives de la Libre Esthétique, AACB, inv. 12 089.

⁷ A Ch. Didisheim, Paris, 29 novembre 1899. AACB, inv. I/2 162.

**Figure 35 : Henri Matisse (1869-1954),
La Liseuse, 1895,
huile sur bois, 61,5 x 48 cm
Localisation inconnue**



Matisse était tout aussi prometteur. Roger Marx lui apporta son concours et rédigea la préface de sa première exposition personnelle, en 1896. La peinture commençait à lui rapporter. Il fut approché, ainsi qu'Evenepoël et deux camarades, Bussy et Martel, par Georges Petit. Mais la proposition d'un contrat et d'une exposition collective pour 1899 tomba finalement à l'eau. L'espoir n'était qu'un espoir. Fut-ce à cause de la grande Exposition de 1900, qui focalisa l'attention des acteurs du champ artistique parisien sur les peintres désormais historiques de l'art moderne ? Les jeunes devaient attendre leur tour.

L'horizon bouché

Il fallait se rendre à l'évidence : le système impressionniste ne laissait aucune place aux nouveaux jeunes, pas plus qu'il n'en avait laissé aux artistes des générations 1885 et 1890. Pendant l'Exposition universelle de 1900, époque à laquelle « auraient dû » apparaître de nouveaux jeunes d'après le prolongement de la courbe décennale d'apparition des avant-gardes, ce fut Auguste Rodin qui retint l'attention et qui se fit l'héritier exclusif de Manet en montant son pavillon du côté de l'Alma. Matisse travaillait encore dans une académie de Montparnasse, sous la houlette de Carrière. Là il rencontra Albert Marquet et Charles Camoin, ainsi qu'André Derain. Ce dernier, qui avait vingt ans, était depuis l'été 1900 l'ami de Maurice de Vlaminck. Le groupe d'amis n'était pas encore d'avant-garde. Il empruntait ses slogans à la génération réaliste et impressionniste : « Merde pour l'Institut » aurait été leur « cri de guerre » dans ces années-là¹.

Merde pour l'Institut. Était-ce d'actualité ? Il était semble-t-il difficile de désigner par impressionnisme l'ennemi véritable, dont on subissait la domination – et qui avait réussi à s'attacher le monopole de l'avant-gardisme. A quatre années de distance, vers 1904-1905, lorsque la révolte des fauves eut éclaté, les jeunes peintres adoptèrent un autre radicalisme :

¹ D'après Hilary Spurling, citant une lettre de Derain à Matisse, datée de 1941 (*Matisse. I. op. cit.* p. 216).

« Nous ne voulions point de rapports avec les élèves des Beaux-Arts », écrit André Salmon dans ses souvenirs de jeunesse¹. Mais en 1900 ce n'était pas encore possible, d'autant plus qu'on sortait des Beaux-Arts, ou qu'on venait de s'acharner à y entrer.

Sans mots pour désigner la cause de leur étouffement, les peintres qui avaient abouti dans l'atelier de Moreau parlaient pourtant dans leur peinture. Car c'est par la peinture que la révolte commença. L'histoire raconte que Matisse, dans l'atelier de Carrière, se mit autour de 1900 à déformer ses nus de manière outrancière, tandis qu'il chantait des chansons anticléricales, médisant sur tous les maîtres que ses camarades avaient appris à révéler. Non loin de lui Albert Marquet profitait de ses promenades au jardin du Luxembourg pour lancer des pierres contre Antonio de La Gandara, la star des Salons mondains modernes². Engagés tous deux pour participer aux travaux préparatoires de l'Exposition universelle de 1900, travaillant neuf heures par jour pour une rémunération horaire de un franc, Matisse et Marquet furent chargés de peindre des guirlandes de lauriers pour une frise d'un kilomètre de long qui devait décorer les salles du Grand-Palais. Cette fois-ci l'aliénation était à son comble, manifeste et socialement évidente : on peignait pour les artistes du Grand-Palais. Matisse exaspéré réussit à se faire renvoyer. Lorsque le jury de la section d'art contemporain de l'Exposition, justement ouverte au Grand-Palais, refusa la peinture qu'il avait envoyée (*La Liseuse*, qui pourtant avait recueilli de bons suffrages), la rupture fut consommée. Henri Matisse, qui en juin 1900 était devenu père d'un troisième enfant, et piétinait encore à trente ans passés aux portes du champ artistique moderne, pouvait-il attendre plus longtemps ? Il changea de direction.

Matisse chercha de nouveaux maîtres. En 1901 il s'intéressa à la sculpture. Il tenta d'approcher Rodin, mais renonça vite : Rodin était une personnalité insupportable – il incarnait d'ailleurs lui aussi la SNBA. Il était donc logique que Matisse se sentît plus attiré par le sculpteur Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929) qui se définissait lui-même comme l'« antidisciple de Rodin³ ». C'est dans son atelier qu'il décida de faire de la sculpture. Matisse continua son virage à gauche en s'attachant à Mécsislas Golberg (1868-1907), un Polonais excentrique qui élaborait chez Bourdelle la théorie d'un art du futur. Matisse abandonnait en même temps les réseaux de la SNBA : en 1901 il participa pour la première fois au Salon des Indépendants. De même il se tourna vers les petits marchands de l'art

¹ A. Salmon, *Souvenirs sans fin*, Paris, Gallimard, 2^e édition, 1955, vol. I, Première époque (1903-1908), p. 289.

² D'après Hilary Spurling, *Matisse I, op. cit.*, p. 216.

³ *Ibid.* p. 230.

« jeune » que n'acceptait aucun jury. En février 1902, eut lieu à la galerie Berthe Weil, ouverte trois mois plus tôt par une exposition d'artistes contemporains, une autre exposition dont les artistes avaient pour nom Matisse, Marquet, Marval, Flandrin et une certaine Mademoiselle Krouglicoff. En juin, Matisse participa à une nouvelle exposition chez Weill. Il venait d'exposer pour la deuxième fois au Salon des Indépendants. On l'invita à faire partie du comité d'accrochage.

L'horizon s'éclaircissait-il pour autant ? Les années 1902-1903 furent marquées chez Matisse par une sombre affaire judiciaire, le scandale Humbert, qui éclaboussa largement les parents de son épouse et sa propre famille, et monopolisa son énergie¹. De mai 1902 à août 1903, c'est-à-dire pendant toute la période de l'affaire Humbert, Matisse fut incapable de peindre. On peut penser que le caractère bien flou des ses horizons ne l'aida pas à trouver l'inspiration artistique. Lorsqu'il se remit à la peinture, ce fut pour faire du Manet : Matisse s'identifiait-il au révolté paradigmatique ? Le peintre fit à l'automne 1903 deux portraits d'un modèle costumé en toréador affublé d'une guitare. Il peignit également sa femme Amélie en culottes de satin blanc de toréador. La référence à Manet était évidente – soit au *Guitarero* de 1860 [Figure 5, p. 53 et Figure 37, p. 371], soit à *Mademoiselle Victorine en costume d'espada* [Figure 36].

**Figure 36 : Édouard Manet (1832-1883),
Mademoiselle Victorine en costume d'espada, 1862,
huile sur toile, 65, 1 x 127, 6 cm,
New York, the Metropolitan Museum of Art
(collection H. O. Havemeyer)**



La reprise de Manet était l'expression manifeste que Matisse assimilait sa propre position dans le champ de l'art, à la révolte fondamentale de Manet. Mais l'originalité était encore à conquérir.

¹ Le couple Humbert venait de disparaître avec près de 40 000 francs en espèces. Thérèse Humbert avait pendant vingt ans emprunté des sommes considérables à toute sorte de banquiers, créanciers et spéculateurs, grâce au mensonge d'un héritage fabuleux venant d'un millionnaire américain, que deux neveux fictifs se seraient acharnés à lui réclamer. Armand Parayre et son épouse, les parents d'Amélie Matisse, qui étaient les gens à tout faire du couple Humbert, furent ruinés et déconsidérés dans cette affaire qui ébranla la République.



Figure 37 : Manet, *Le Chanteur espagnol ou le Guitarrero*.

Gravure réalisée à partir de l'huile sur toile de 1860, exposée à Budapest, avril-mai 1910, n° 1, et reproduite dans le catalogue.

Temps et lieux de la modernité : quelle porte de sortie ?

« L'éclosion des jeunes » était donc bien difficile. Trouver sa voie fut exactement le problème d'André Derain, qui à l'époque où Matisse était prostré à cause du scandale Humbert, s'enlisait dans trois années de service militaire. Sa correspondance avec Maurice de Vlaminck est un témoignage passionnant de l'amertume d'une génération pour laquelle l'espace des possibles semblait bouché autour de 1902-1903. Cette chape de plomb se fit même sentir sur une idée du temps essentielle à la conception de sa place dans le champ de l'art – un champ de l'art dans lequel les positions esthétiques et sociales étaient désignées par des métaphores temporelles : anciens, modernes, jeunes, vieux, nouveau...

Fallait-il rester moderne ? Etre moderne, c'était, dans le discours dominant, sacrifier à l'impressionnisme et au *juste milieu* qui s'exposait à la SNBA. Cette modernité sans avenir était insupportable. Derain écrivait à Vlaminck en décembre 1903 :

[...] les doctrines nous auront surtout porté le conseil d'être de notre temps ; mais voilà qui est fort compliqué et, dans le doute, je proposerai plutôt *d'être de tous les temps* : ce qui serait bien plus véritable et nous conduira à de la simplicité, chose qui, pour être de notre temps, est encore beaucoup plus compliquée.

Voilà le cercle et je crains bien d'être, en ce moment, le type d'un personnage qui ferait le héros d'un roman intitulé : *Le Chercheur de cercles*, ce que je crois bien que je suis aussi car, dans toutes choses que je considère, *j'ai un mal de chien à trouver la porte de sortie, ce qui me rend affreusement morose*¹.

L'issue était-elle dans l'avenirisme ? Et Derain de conclure : « *Nous sommes, ou mieux, nous avons été blessés des temps nouveaux*, et, cela, je le dis très généralement. Bien

¹ André Derain, *Lettres à Vlaminck*, éditées par Philippe Dagen, Paris, Flammarion, 1994, lettre 40, p. 124. C'est moi qui souligne.

entendu, ces blessures se sont gangrenées et, de cette gangrène, un peu plus nous tirions notre vie. Eh bien non, je t'assure que ce n'est pas cela¹. » Il n'était plus possible d'être moderne, parce qu'il fallait, selon la doctrine moderne, tout tirer de soi et en même temps inclure toute la généalogie moderniste dont l'histoire venait de s'imposer. Face aux contradictions de la modernité artistique et de ses exigences, Derain égrenait les solutions :

Nous manquons de bien des choses : d'abord de ces études fondamentales qui élargissent les vues, sans en changer le fond. Dans cette dernière lettre où je te parlais de l'époque, du moment, eh bien, *je crois qu'il ne faut pas, non plus, être trop de son moment. Il faut en être, mais juste assez, c'est-à-dire, pour se faire comprendre.* Car les moments sont bien plus souvent déterminés par des à-côtés peu durables, et, si nous tablons dessus, nous essayons d'attraper la fumée².

Attraper le temps, c'était en effet tenter de garder à soi de la fumée. La difficulté de faire sa place dans le champ de l'art se traduisait par une hésitation fondamentale quant à l'attitude à adopter vis-à-vis du passé, du présent et de l'avenir.

Curiosité : j'ai aussi, parfois, des rêves de splendeurs égyptiennes et grecques, Cléopâtre et toute la batterie. C'est de l'imagination torturée, je crois. Mais il faut se faire une raison : *tout cela n'est plus de notre temps et il faut, surtout, être plus jeune que notre temps* ; c'est-à-dire plus vieux comme idées, surtout ; avoir les idées *non seulement d'un futur jeune, mais plutôt d'un futur vieux*³.

Mais ce futur vieux n'était-il pas déjà là ? Maurice Denis s'était lancé dans le classicisme, les postimpressionnistes étaient en passe d'incarner l'aboutissement historique de l'art moderne. Il fallait donc trouver autre chose ; *créer*, pour survivre de manière originale dans le champ de l'art moderne, *de nouvelles possibilités de position*. La situation de Derain, à l'instar de celle de Matisse, était encore comparable à celle d'Édouard Manet : « Zola et ses débuts me reviennent. [...] Travailler dans le vrai et avoir ce succès-là, c'est bath, tout de même. Et toute la débandade des Manet, des Cézanne, des Degas, des Monet, etc., quelle rude époque⁴ ! » Rude époque, certes. Il fallait alors esthétiquement tout remettre en cause ; et quarante ans plus tard on y revenait. Une autre lettre de Derain allait dans ce sens :

Pour la peinture, j'ai la conscience que la période réaliste est finie. *On ne fait que commencer*, en tant que peinture. Sans toucher à l'abstraction des toiles de Van Gogh, abstraction que je ne conteste [pas], je crois que les lignes, les couleurs, ont des rapports assez puissants dans leur parallélisme à la base vitale pour permettre de chercher dans leur existence réciproque et infinie, de *trouver un champ pas nouveau, mais plus réel et surtout plus simple dans la synthèse*⁵.

C'est la peinture qui permettrait de trouver une porte de sortie, et d'établir enfin ce « champ pas nouveau » mais plus nouveau que celui de l'art moderne. Derain trouva, avec

¹ *Ibid*, lettre 48, Nancy, 11 décembre 1903, p. 137. Je souligne, de même dans les citations ultérieures.

² *Ibid.*, p. 138.

³ Lettre 24, Commercy, 13 août 1902, pp. 89-90.

⁴ Lettre 26, Commercy, 1^{er} octobre 1902, pp. 93-94.

⁵ Lettre 6, (s.d., entre 1901 et 1904), *ibid.* p. 52-53.

l'aide de Vlaminck, de premières solutions. Pour être plus jeune que les autres, mais vieux aussi, il fallait aller chercher cette jeunesse dans l'art dit « primitif ». Une deuxième option se présentait : contre l'élitisme insupportable du système sécessionniste, et dont le Salon d'Automne avait d'ailleurs hérité, aller vers le peuple.

J'espère encore, par moments, faire réussir notre manière de voir. *Ce qu'il faut, ce sont des concessions à l'ignorance du public* ; être moins brutal, sans abandonner et cela énergiquement, à fond. Ce qui consiste, en somme, à être moins égoïste et à se mettre à sa portée. Puisque nous savons entièrement ce qu'il aime et que, lui, ne sait pas, et ne veut pas savoir dans son entêtement ce que nous voulons, *il faut lui concéder le matériel*¹.

Le matériel, ou plutôt la matière, était la traduction plastique de cette solution. Le « réel », que Zola ou Manet avaient présenté contre l'art et la littérature classiques, devenait pour Derain l'irréductibilité de la matière, du tube de peinture plaqué sur la toile. Ce que Derain exprimait, comme un retour à un nouveau matérialisme, à rebours des messages symbolistes et contre le symbolisme consacré justement à cette époque - : « [...] tu me parles de spleen, mot idiot qui, dans ta bouche, m'évoque un Anglais livide, assis près d'un bar, ivre-mort d'alcool, qui mâche des pièces de cent sous ou avale des louis de vingt francs². » Image fulgurante. La haine artistique du symbolisme, largement liée à la position marginale de Derain, s'entretenait des métaphores sociales du gaspillage et de la décadence, et d'une anglophobie encore ancrée dans la population française depuis l'affaire de Fachoda (1898)³. Il fallut pourtant quelques années encore à Derain et ses camarades en révolte pour extérioriser leur exaspération.

Ferments de révolte et report de la crise

La révolte couvait parmi les jeunes artistes. Les uns, comme Matisse, la traduisaient déjà dans leur peinture. D'autre partaient en croisade contre les figures dominantes du milieu artistique dominant – contre les Blanche, les Carrière et autres professeurs ès-modernité, mais aussi contre des personnalités plus décisives dans l'ascension des carrières artistiques internationales. Ainsi Charles Guérin (1875-1939), ancien élève de Gustave

¹ Lettre 26, Commercy, 1^{er} octobre 1902.

² Lettre 30, Carvin, le 9 novembre 1902, p. 101.

³ Le 18 septembre 1898, une armée anglo-égyptienne de 20 000 hommes, conduite par le général Lord Kitchener, remontait le Nil après avoir vaincu les Soudanais au terme d'une campagne meurtrière à Omdourman. À Fachoda, sur les bords du Nil blanc, au cœur du Soudan, elle rencontra une expédition française arrivée sur place trois mois plus tôt, et menée par le jeune chef de bataillon de tirailleurs sénégalais, Jean-Baptiste Marchand. La possession du Soudan et la continuité des empires coloniaux étaient en jeu. Devant l'ultimatum de Londres ordonnant à la colonne Marchand de se retirer, l'opinion publique française, surexcitée, s'appêtait déjà à en découdre avec l'ennemi héréditaire. Mais face à l'inflexibilité du Premier ministre anglais, Paris se résolut à composer. Le nouveau ministre des Affaires étrangères, Théophile Delcassé, qui voulait par-dessus tout reprendre aux Allemands l'Alsace-Lorraine perdue en 1871, avait besoin de l'alliance anglaise.

Moreau, déclara la guerre au critique d'art Gabriel Mourey dont l'entregent était devenu indispensable pour faire carrière entre la Nationale et le marché de l'art international. « Il paraît que Guérin mène grand bruit dans Montparnasse contre la société Mourey¹ », commentait Jacques-Émile Blanche, ami de Mourey et son comparse en mondanités internationales, en 1903.

Mourey, de fait, était proche de « l'Anglais [...] avalant des pièces de cent sous ». Il s'était fait l'introducteur de l'art anglais préraphaélite en France. En 1895, il avait publié chez Ollendorff un ouvrage intitulé *Passé le Détroit*, introduisant le public français à l'art de Burne-Jones en particulier. A cette époque il devint le correspondant français du *Studio*. Mourey était lié d'autre part au réseau international du marchand Siegfried Bing². Il devint bientôt le Monsieur art anglais du réseau international sécessionniste, tenant des conférences un peu partout en Europe. En 1898 par exemple il discourt à la Libre Esthétique de Bruxelles de Dante Gabriele Rossetti. A cette occasion le *Journal de Bruxelles* fit l'éloge de « M. Gabriel Mourey dont les écrits, tels que *Passé le Détroit*, ont contribué à répandre en France la connaissance de la glorieuse lignée d'artistes qui, depuis un demi-siècle, a conquis sur les traces de Rossetti un art nouveau, de nouvelles formes de beauté³. »

Mourey se voulait ainsi le défenseur d'un art moderne « de beauté », dont les principes excluaient les avant-gardes qui participaient selon lui du *Règne de la laideur* (1899), c'est-à-dire d'une esthétique en rupture avec le *juste milieu* international. Le critique d'art était devenu le promoteur d'un troisième Salon des Beaux-Arts à Paris, et s'était fait élire par les peintres séparatistes « Directeur de la Société Nouvelle ». La Société nouvelle était un résumé plus élitiste et international que la SNBA, dans la droite ligne des expositions internationales de la galerie Petit⁴. Par elle on pouvait s'introduire dans les réseaux franco-anglais de l'élite internationale de l'art moderne. Les membres de la Société furent ainsi invités à la première exposition de *l'International Society of Sculptors, Painters and Gravers*, fondée par Whistler, en mai 1898 - ils avaient bien sûr l'honneur de voir précisée la mention de leur appartenance à la Société sur le catalogue⁵.

¹ Carte postale de J.E. Blanche à Gide, 24 février 1903 ; dans Jacques-Émile Blanche, *Nouvelles lettres à André Gide (1891-1925)*, éd. Georges-Paul Collet, Genève, Droz, 1982, n° 32.

² Dans une lettre du 28 avril 1896, Lucien Pissarro explique à son père que Mourey est le correspondant de Bing à Londres pour *The Studio* (depuis juin 1895). *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, t. IV, p. 202.

³ *Journal de Bruxelles*, samedi 12 mars 1898 – « Arts, Sciences et Lettres – A la libre Esthétique », par E.V.

⁴ C'est ce que Jacques-Émile Blanche affirma dans ses mémoires : *Les Arts plastiques*, préface de Maurice Denis, Paris, éd. De France, collection « La Troisième République de 1870 à nos jours », 1931, pp. 110-111, cité in cat. exp. *Jacques-Émile Blanche*, Rouen, *op. cit.* p. 74 : l'Exposition internationale Petit était une « préfiguration de l'Internationale ; de la Société des pastellistes ; de la Société nouvelle organisée par Gabriel Mourey ; et de la Nationale. »

⁵ *The International Society of Sculptors, Painters, and Gravers, Catalogue of the Exhibition of International Art, Knightsbridge*, prepared by Carl Hentschel & Co, London, William Heinemann, 1898.

La révolte de Charles Guérin contre Mourey, en 1903, ne fut donc que le fruit d'un ostracisme systématique exercé par la coterie Mourey contre les nouvelles générations qui osaient faire référence à Cézanne, Gauguin, ou pire, à Van Gogh le fou. Le critique d'art Louis Vauxcelles (1870-1943), qui commençait sa carrière de commentateur de la vie artistique moderne à Paris, confirma cet état de guerre lors du Salon d'Automne de 1904 :

Les Champs Elysées et le Champ-de-Mars, *Artistes français* ou *Société nationale*, s'opposent l'un et l'autre, de toutes leurs forces, à l'éclosion des jeunes. Les *Artistes français* sont une société électorale. La déplorable coterie [de l'académie] Julian y est omnipotente : elle envahit le jury, et répartit médailles et mentions aux élèves de ses ateliers. Tous les navets sont admis et récompensés, si l'auteur est un « Julian ». Si les membres du jury étaient nommés en raison de leur mérite, croyez-vous qu'on y verrait fleurir Robert-Fleury, et Bouguereau, et l'ineffable Maignan ? Ce sont ces manœuvres qui ont provoqué la scission de la *Nationale*. L'Académie Julian – ô boutiques ! – a voulu se débarrasser d'un cours où professaient Duez, Gervex, Roll. D'où départ d'iceux, et création de la maison d'en face. Au début, la *Nationale* promet monts et merveilles... Mais, hélas ! elle fait faillite. Comme à l'origine, la Nationale n'avait guère d'argent, les riches artistes bailleurs de fonds y ont acquis une influence hors de proportion avec leur talent. Les « sociétaires » se sentant irresponsables et chez eux, se casent eux et leurs amis sur la cimaise, et fourrent les associés, c'est-à-dire les jeunes, l'avenir, dans les cabinets noirâtres, et les dessous d'escaliers ! Franchement, troquer Gabriel Ferrier pour Dubufe ou Frappa, était-ce la peine de faire une révolution ? Et puis, il y a le « groupe Mourey » ceux de la « Société nouvelle » qui à la *Nationale*, forment un État dans l'État, un cénacle aristocratique, fermé aux jeunes, Ménard, Blanche, Simon Prinnet, etc., gens de haut mérite, je le sais, et dont le mérite serait moindre si l'impressionnisme ne leur avait pas ouvert les yeux et la route... mais qu'ils sont donc réfrigérants¹ !

La chaleur des Salons modernes s'était éteinte. L'argent, les coteries et les compromissions y dominaient. Les jeunes, dont Vauxcelles le critique débutant entendait promouvoir l'éclosion, en lien avec sa propre situation d'arrivant dans la presse artistique, étaient cantonnés aux « dessous d'escalier ». Si ce constat pouvait confirmer Vauxcelles dans ses propres ambitions, puisqu'il lui permettait d'envisager de se proposer comme guide des nouveaux, qui les sortirait de l'ombre et leur ferait gravir les marches de la réputation, il n'était pas moins vrai.

Le Salon d'Automne : un lieu d'accueil pour l'innovation ?

La fondation du Salon d'Automne en 1903, put quelques temps représenter un espoir pour les jeunes artistes à la recherche d'un lieu d'accès au marché de l'art. Louis Vauxcelles s'y investit d'ailleurs avec conviction. Le Salon focalisa les espoirs des artistes rejetés par le système de sélection artistique traditionnel, aussi bien des Salons sélectifs que des galeries d'art. Le Salon d'Automne, où l'on commençait en plus à parler avec éloges de Gauguin,

¹ Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », *Gil Blas*, vendredi 14 octobre 1904, en première page.

Cézanne et Van Gogh, transformait les « ratés » d'hier en éventuels génies inconnus. Ces derniers pouvaient y placer leurs espoirs de reconnaissance, s'ils suivaient les déclarations du président du Salon, Frantz Jourdain (1847-1935) :

Ne s'embarrassant d'aucune tutelle, n'acceptant aucune consigne, ne s'inféodant à aucune doctrine, ne s'insurgeant contre aucune tendance, il (le Salon dont il parle) prouvera que l'art vit uniquement d'indépendance et que les théories les plus diverses, les plus opposées même, ont droit à une égale attention et à un examen rigoureusement impartial. [...] En offrant la plus large, la plus éclectique hospitalité à tous ceux qui repoussent le joug déprimant d'une formule mathématique sectaire et cynique, il facilitera la tâche des isolés perdus dans la mêlée sociale¹.

En réalité le Salon d'Automne, à ses débuts, empiétait plutôt sur le domaine réservé du Salon de la Nationale, qu'il n'ouvrait grandes ses portes aux plus novateurs : sélection et modernité, saupoudrées d'un peu de mondanités, répondirent à l'appel de ses premiers vernissages. Si bien que le réseau de la Nationale se sentit rapidement menacé. En 1904 les organisateurs de la SNBA, inquiets de perdre leur position d'instance officielle de l'innovation artistique, auraient envisagé d'exclure ceux de leurs adhérents qui exposeraient au nouveau Salon². Le Salon d'Automne prenait la place de la Nationale non seulement par sa fonction d'accueil et de consécration des innovations, mais encore en récupérant les références esthétiques qui jusqu'ici étaient propres à la SNBA. En 1904 par exemple, une rétrospective du Salon d'Automne fut consacrée à Puvis de Chavannes. On put lire à cette occasion, dans un compte-rendu du *Petit Temps* (14 octobre 1904) :

Il y a longtemps que la Société nationale des beaux-arts eût dû réunir en une exposition d'ensemble toutes les œuvres encore éparses de ce dernier. Elle y a manqué, à sa honte. On saura gré au Salon d'Automne de s'être substitué, dans ce pieux devoir, à l'oublieuse pupille du maître. [...] Et le souvenir [...] me reporte, malgré moi, de quatorze ans et plus en arrière, à l'ouverture, en mai 1890, du premier Salon du Champ-de-Mars [la SNBA]. Je revis cette heure enthousiaste et, au passé, je compare le présent. Où est-il, ce monde nouveau dont je saluais l'espérance avec joie ? Quelles vieilles lunes est-il allé rejoindre ? Poncif déjà, le vieux Champ-de-Mars, et comme les « Artistes français », succursale déjà de l'Institut³ !

La Nationale virait à droite, vers la position de « succursale de l'Institut », et le Salon d'Automne prenait sa place. Le Salon d'Automne n'était pas si ouvert à l'innovation que son historiographie a pu l'affirmer. C'était en tout cas le point de vue de l'extrême gauche esthétique, que pouvait représenter le jeune critique et poète néo-symboliste Guillaume Apollinaire en 1907. Apollinaire publia un entretien factice avec Frantz Jourdain, le président du Salon d'Automne, lui faisant déclarer dans *Je dis tout* : « Les [...] Cézanne de

¹ Cité par Gérôme-Maësse [Alexis Mérodack-Jeanneau], « La Pathogénie des Salons [...] », *Tendances Nouvelles*, 39 [oct. 1908], p. 824.

² D'après François Crucy, préface au *Catalogue d'exposition du Salon d'Automne*, Paris, 1908, p. 39.

³ Cité dans les *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes...* Paris, José Corti, 1987, p. 277.

chez Bernheim sont tout ce qu'il y a de dangereux ! [...] Moi, je m'arrête à Vuillard¹. » La caricature de ce « journal hebdomadaire absolument indépendant », donc fortement critique sur son époque, était révélatrice : si Jourdain s'arrêtait à Vuillard, le jury du Salon d'Automne n'allait pas beaucoup plus loin dans l'accueil de l'innovation artistique, en comparaison avec la Nationale qu'il prétendait dépasser. L'idée nourrie par les organisateurs du Salon d'Automne, d'une alliance entre les institutions traditionnelles et l'art moderne, fut très vite interprétée par l'avant-garde comme un académisme supplémentaire. C'est ce qu'illustra encore l'attitude d'Apollinaire vis-à-vis du vice-président du Salon, Georges Desvallières (1861-1950) :

Cette année, le sympathique vice-président trama une conception subtile. Il imagina de faire écrire l'éloge du Salon d'Automne dans la *Grande Revue* par M. Cormon, de l'Institut.

- Vous comprenez, expliqua-t-il à un de nos collaborateurs, Cormon critiquera avec correction. On pourra lui répondre dans les mêmes termes.

» Il est temps d'amener les gens de l'Institut à comprendre le mouvement actuel.

» Les membres de l'Institut sont les représentants les plus autorisés de la grande bourgeoisie et la bourgeoisie doit marcher à la tête du mouvement intellectuel. Elle doit le diriger sous peine de périr elle-même. [...] M. Desvallières [...] songe à l'Institut et comme c'est un homme aimable et correct il sera de l'Institut².

En-deçà des moqueries des milieux avant-gardistes, on constate que la porte prétendument ouverte du Salon d'Automne aux innovations n'était qu'entrebâillée. Si l'on avait consacré une rétrospective à Gauguin pour la première édition du Salon, en 1903, celle-ci était équilibrée par un hommage simultané à Monet. Les choix des jurys des premières années reflètent largement la politique modérée des organisateurs, et confirment les critiques citées plus haut. En 1903, le peintre Émile Wéry (1868-1935) organisa la section de peinture, où les œuvres émanaient d'un *juste milieu* modéré³ : on exposait surtout des interprètes modérés de l'impressionnisme (Carrière⁴, Desvallières⁵, Edvard Diriks⁶), d'un symbolisme accepté et assagi (Von Stuck⁷), pour une exposition dont l'ambiance

¹ Guillaume Apollinaire, « Le Salon d'Automne – Desvallières », *Je dis tout*, 12 octobre 1907 ; repris in *Œuvres en Prose complètes, op. cit.*, t. II, p. 85. Sur *Je dis tout*, voir la note p. 1545, *ibidem*.

² *Ibid.* pp. 89-90.

³ Wéry aurait été un ancien camarade du peintre Henri Matisse à Belle-Île d'après Hilary Spurling, *Matisse. I. 1869-1908, op. cit.* p. 284.

⁴ Eugène Carrière exposait trois portraits (n^{os} 111, 112 et 113).

⁵ Georges Desvallières exposait un *Portrait de Mme E. D...*, *Choses vues, souvenir de Londres*, et *Un intérieur* (n^{os} 181, 182, 183).

⁶ Edvard Diriks (1855-1930) exposait au Salon d'Automne des toiles influencées par l'impressionnisme dont il s'était fait le principal interprète pour le public de son pays, la Norvège. En 1903 il exposait *Les Arbres* (n^o 188), *Finistère* (n^o 189) et *Narcisse* (n^o 190).

⁷ Frantz von Stuck (1863-1928) était à cette époque le représentant éminent de la peinture symboliste allemande. La toile qu'il exposa au Salon d'Automne de 1903, *Portrait de M. Frantz Stuck et de sa femme* (n^o 521), ne dit rien de sa prédilection pour les sujets allégoriques et visionnaires. Elle révèle en revanche

colorée se voulait douce et harmonieuse – assortie aux toiles des anciens nabis Bonnard¹ et Vuillard², mais aussi de Vallotton³. Le révolté Charles Guérin, qui était membre fondateur du Salon d'Automne, y exposa en 1903 une *Dame en blanc*, une *Conversation* et une nature-morte. La *Dame en blanc* était une allusion évidente à la *Femme en blanc* de Whistler⁴. Guérin peignait à cette époque des portraits d'un *juste milieu* impressionniste soigné, aux couleurs claires, d'aspect un peu mouillé mais extrêmement raffiné. Les crinolines et les coiffes de ses personnages féminins du dix-huitième siècle semblaient d'ailleurs d'un temps plus proche de celui de Watteau que de Whistler⁵. Tout ceci remettait donc en cause le discours officiel sur le Salon d'Automne, dont Vauxcelles reproduisit la rhétorique quelques années plus tard :

Quelle conception, d'ailleurs, est plus logique, que celle qui présida à sa venue : constituer, avec le « dessus du panier », des trois Salons de printemps, un quatrième Salon, d'Automne ! Evincer les narrateurs imbéciles d'historiettes d'autrefois ou d'aujourd'hui, qui forment le gros de la Société des *Artistes français*, éliminer de la *Société nationale* les éléments trop mondains, les virtuoses du portrait, les suiveurs whistlériens ; expurger les *Indépendants* de leurs grotesques, et composer avec ces essences et ces fleurs heureusement recueillies, un bouquet diapré et parfumé⁶ !

En réalité les « virtuoses du portrait » étaient encore là, les « suiveurs whistlériens » subsistaient, et seuls se vérifiaient finalement les arrangements soignés et l'absence du grotesque, rapprochant encore le Salon d'Automne de sa mère la Nationale.

Quant aux artistes réputés les plus novateurs à cette date, ils ne montraient pas d'œuvres au premier Salon d'Automne : où étaient en effet les pointillistes, disciples du divisionnisme de Seurat ? Les peintres français Paul Signac, Maximilien Luce, Henri-Edmond Cross ou le Belge Théo Van Rysselberghe en étaient absents. Les quelques jeunes qui furent ensuite élèves des pointillistes, exposaient alors des œuvres plutôt sages. Ainsi d'Albert Marquet, Henri-Charles Manguin, Henri Matisse. Matisse, l'élève prometteur de l'atelier Gustave Moreau, et qui ne rencontra Signac qu'à l'hiver 1903-1904, exposait au

combien l'artiste lui-même, en soumettant au jury son propre portrait, était conscient de sa célébrité en France.

¹ Pierre Bonnard exposait au Salon d'Automne de 1903 *Coup de vent*, *Le Magasin de nouveautés* et une *Etude de jeune femme* (nos 62, 63 et 64).

² Vuillard exposait *Le Déjeuner* (n° 568) et *Les Fleurs* (n° 569).

³ Le Suisse Félix Vallotton (1865-1925), après le réalisme de ses premières œuvres, se consacra aux harmonies neutres des nabis. En 1900 il prit la nationalité française et exposa à la Centennale de l'Exposition universelle de Paris. Après 1900, il laissa le nabisme pour une esthétique plus réaliste et minutieuse, d'une technique lisse et sèche, essentielle à son style. *Intérieur* et *La Leçon* (nos 558 et 559), exposés au Salon d'Automne de 1903, reprenaient pourtant plutôt les thèmes des œuvres de sa période nabis.

⁴ *Symphony in White No. 1: The White Girl*, 1862, huile sur toile, National Gallery of Art, Washington, DC. Sur Charles Guérin, voir *Charles Guérin, 1873-1907*, cat. exp. Musée de Lunéville, 7 mai-18 septembre 1966.

⁵ Voir notamment la reproduction de *La Terrasse*, 1902 dans *Charles Guérin*, vingt-six reproductions de peintures et dessins précédées d'une étude critique par Tristan L. Klingsor, etc., Paris, Editions de la Nouvelle Revue française, MCMXX, p. 15. En 1920 le tableau en question appartenait à André Gide.

⁶ Louis Vauxcelles, « Au Salon d'Automne », *Gil Blas*, lundi 30 septembre 1907, p. 1.

Salon d'Automne de 1903 une *Dévideuse Picarde* et des *Tulipes* (n° 386 et 387). La *Dévideuse picarde* représentait une vieille femme devant son rouet, travaillant à ses écheveaux de laine dans un intérieur flamand peint dans un style un peu lourd¹. A cette date, Matisse n'avait pas encore osé le divisionnisme, après une première tentative avortée autour de 1898-1899². On trouvait encore au Salon d'Automne de 1903 les œuvres douces de Pierre Laprade (1875-1932), élève de l'académie d'Eugène Carrière – position idéale pour être accepté au Salon d'Automne –, qui avait fait ses débuts à la SNBA en 1899, puis au Salon des Indépendants en 1901 comme Matisse et Marquet, et était revenu dans ses toiles au flou impressionniste bienvenu au Salon d'Automne³. Albert Gleizes (1881-1953) faisait ses premiers pas dans la carrière artistique, exposant des toiles aux titres bien classiques : *A l'ombre (l'île fleurie)* (n° 252), et *Le soir aux environs de Paris* (n° 253). Gleizes s'était mis depuis 1901 lui aussi à la manière impressionniste. Pas de grands protestataires, somme toute, en ce premier Salon d'Automne de 1903. La rétrospective consacrée à Gauguin accueillait l'innovation *passée, historique*, dans la même perspective que la Nationale ; pas l'innovation contemporaine.

Quelle place les jeunes auraient-ils pu y trouver ? En 1904, le Salon d'Automne remplissait toujours sa fonction de consécration de l'avant-garde des années 1890, sans pour autant rejeter le grand impressionnisme incontournable. Plusieurs petites rétrospectives bien choisies couronnèrent en même temps Toulouse-Lautrec et Cézanne, Renoir et Puvis de Chavannes, ainsi qu'Odilon Redon. Le point commun de ces rétrospectives était de ne pas définir de manière trop claire les orientations esthétiques du Salon, et de l'ancrer dans une perspective franco-française, voire patriotique et parisienne. Renoir et Puvis étaient en tête, avec 35 œuvres chacun, qui venaient à point pour mettre le Salon sous l'égide du patriotisme : la rétrospective Renoir était couronnée par le *Moulin de la Galette* (n° 1) ; celle de Puvis de Chavannes, par la *Famille heureuse* (n° 1⁴) et le *Ludus pro patria* prêté par la galerie Bernheim-Jeune (n° 3) – bref, un patriotisme heureux, celui des fêtes estivales, celui

¹ La biographe de Matisse Hilary Spurling commente : « à Paris, le tableau semble déjà largement dépassé ». (Hilary Spurling, *Matisse. I. 1869-1908*, op. cit. p. 284).

² L'histoire de l'art semble d'ailleurs considérer les œuvres de Matisse comme « novatrices » après 1904 seulement. C'est l'option claire de la grande exposition parisienne *Matisse, 1904-1917* au Centre Pompidou en 1993. Il s'agit, en exposant des œuvres des années 1904-1917, d'aborder « les années les plus importantes de l'œuvre de Matisse, celles lors desquelles il a changé les fondements mêmes de la peinture, modifiant l'être de la couleur sur la toile jusqu'à en faire la substance même de la forme, puis la substance même de l'espace, et inventant pour la ligne une poésie au moins aussi neuve, la détachant de tout contour, ouvrant à une créativité inédite pour elle à travers l'espace chromatique. » (Dominique Fourcade et Isabelle Monod-Fontaine, « Exposer Matisse », *Henri Matisse 1904-1917*, cat. exp., Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, p. 58).

³ En 1903, Laprade participa avec Vuillard et Rouault à la fondation du Salon d'Automne, où il exposait une nature-morte et deux toiles intitulées *La Robe à pois bleus* et *Intérieur (Le Roman)* (nos 339, 338 et 340).

⁴ Chaque artiste avait sa numérotation.

du bonheur familial ou du jeu patriotique... Toulouse-Lautrec (28 œuvres) et Cézanne (35 numéros) furent présentés dans cette même ambiance gentiment française et festive : le *Moulin Rouge (La Goulue)* (n°1) de Lautrec s'assortissait à un *Fumeur* de Cézanne (n°1). Parmi les jeunes en révolte enfin, l'innovation n'était encore que latente. C'était celle de Matisse, qui exposait son *Guitariste* inspiré de Manet (n° 609 et 610) [Figure 38], et se situait donc dans la perspective du grand Refusé de 1863. L'indépendance esthétique n'avait pas encore franchi dans ses envois la limite de l'acceptable. Les œuvres envoyées par Matisse au jury du Salon d'Automne de 1904 restaient conservatrices, en comparaison avec celles qu'il avait rapporté de son été à Saint-Tropez. Ni Derain, ni Vlaminck, ni Braque, ni Camoin, ni Jean Puy, ni Othon Friesz ni Auguste Chabaud ne furent d'ailleurs présents au Salon d'Automne de 1904. Marquet exposait des paysages de Normandie encore bien proches de la manière impressionniste (n° 381-383), Henri-Charles Manguin des intérieurs (n° 391-393) qui s'accordaient à la *Dévideuse* de Matisse.

**Figure 38 : Henri Matisse (1869-1954),
Le Guitariste, v. 1903,
 huile sur toile, 55 x 46 cm, collection privée**



Source : cat. exp. Budapest, Művészház [Maison des Artistes], *Nemzetközi Impresszionista Kiállítás* [Exposition internationale des impressionnistes], avril-mai 1910, n° 10.

La révolte de ces jeunes, si elle commençait à être visible, restait acceptable, en particulier pour le pôle dominant du champ artistique moderne. Roger Marx, le grand ami des impressionnistes, accepta ainsi de préfacier le catalogue d'une exposition Matisse chez Vollard du 1^{er} au 18 juin 1904 : il plaça le peintre dans l'héritage de Moreau, des impressionnistes et de Cézanne. Lors du Salon d'Automne de 1904, le critique d'art Louis Vauxcelles apprécia de même « les quatre (Camoin, Manguin, Marquet, Matisse) » - ce dernier étant « très proche de Cézanne », et le plus fort de ce nouveau groupe de jeunes. Même Jacques-Émile Blanche rendit hommage, dans le *Mercure de France* de décembre 1904, à la robustesse des toiles de Matisse¹. Même pour ce groupe, l'avant-gardisme passait encore par la référence aux anciens révoltés – pour Matisse, celle de Manet ou de Cézanne, ou bientôt celle du pointillisme néo-impressionniste auquel il s'essaya.

¹ D'après le catalogue *Henri Matisse 1904-1917*, *op. cit.*, p. 64.

Les Indépendants et les petites galeries

Le Salon des Indépendants et les petites galeries semblaient ainsi mieux disposés pour accueillir l'innovation artistique. Mais encore cette innovation restait-elle celle des noms encore peu connus, et pas franchement celle des manières. Aux Indépendants, le risque était en effet de se faire récupérer par l'ancienne avant-garde pointilliste. Matisse, qui avait rencontré Paul Signac à l'hiver 1903-1904, fut encouragé par ce dernier à se joindre à lui. Le ralliement au divisionnisme de Matisse, très en vue parmi les nouveaux « jeunes », fut évident (donc public) au Salon des Indépendants de 1905. Il fut accueilli avec chaleur par les néo-impressionnistes : Matisse était un converti prestigieux, parce que le premier d'un groupe qui semblait le suivre. Ce ralliement ouvrait de nouvelles perspectives au groupe de Matisse. Signac, qui était vice-président de la Société des Indépendants, fit intégrer Matisse au comité d'accrochage, où Albert Marquet et Henri-Charles Manguin s'activèrent aussi en 1904. Aux Indépendants de 1904, Camoin et Marquet vendirent toutes leurs œuvres et partirent pour le Midi¹. Une porte s'ouvrait.

En même temps s'ouvrait la porte des galeries – du moins celle des marchands accueillants pour l'art des jeunes héritiers de l'avant-garde de la génération 1885-1890. Parmi ces galeries, celles de Berthe Weill (1865-1951) ou Clovis Sagot (?-1913), et, pour les jeunes déjà plus célèbres ou plus prometteurs, d'Ambroise Vollard. Ce qu'on exposait dans ces boutiques, c'était cependant un art encore « fils de », « héritier de », reprenant les découvertes des avant-gardes des années 1890, avec souvent de l'originalité personnelle mais pas encore d'innovation esthétique radicale. Berthe Weill finançait ses expositions de jeunes peintres contemporains en les faisant alterner avec des expositions de dessins d'artistes établis. On avait pu voir dans les expositions de sa galerie, depuis 1902, des toiles du petit peintre symboliste espagnol Pablo Ruiz Picasso, de l'émule de Paul Gauguin Pierre Girieud (1875-1940), ainsi que des œuvres de Raoul Dufy qui faisait de l'impressionnisme aux couleurs douces ou de Jean Metzinger (1884-1956) qui affectionnait les paysages et les marines de Normandie². Matisse et Marquet avaient exposé chez elle en mai 1903. On y vit aussi, en décembre 1903, des œuvres d'un certain François Kupka (1871-1957), artiste tchèque très symboliste à l'époque, et un peu plus d'un an plus tard celles d'un certain peintre hollandais Kees Van Dongen (1877-1968) qui à l'époque avait le fort soutien de Félix Fénéon et des réseaux de la *Revue blanche*, et dessinait pour les mêmes revues

¹ Jean-Paul Crespelle, *Montmartre vivant*, Paris, Hachette, 1964, p. 107.

² Sur Metzinger, voir le cat. exp. *Jean Metzinger in Retrospect*,. exp., The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, 1985. Sur Girieud, voir le site réalisé par Maxime Girieud, fils du peintre, avec un catalogue raisonné en ligne : <http://www.pgirieud.asso.fr/francais/presenf.htm>. Et sur Dufy : Dora Perez-Tibi, *Raoul Dufy*, Paris, Flammarion, 1997.

anarchisantes que Kupka. En avril 1904 Berthe Weill montra une exposition collective à laquelle participaient Matisse et ses amis, et réitéra cette expérience un an plus tard, par une exposition collective de Matisse, Marquet, Manguin et Camoin.

Si ces jeunes étaient à l'avant-garde, c'était encore une avant-garde rattachée à la précédente : pour les uns, le pointillisme ; pour les autres, le symbolisme – quand le mot « jeunes » ne désignait pas tout simplement des impressionnistes colorés ; pour d'autres enfin, ce fut le choix d'une originalité plus ou moins classable dans la mouvance de l'art nouveau anarchiste. Parfois même la distinction n'était pas claire. Ainsi, lorsque Matisse et Laprade furent exposés par la galerie Henry Grave, du 10 au 25 février 1905, ce fut comme « intimistes », à côté de Bonnard et Vuillard. Les deux jeunes étaient sagement représentés par un *intérieur* pour Matisse et une *Femme à la dentelle* pour Laprade, qui n'effarouchaient pas la *Jeune Fille* de Bonnard et la *Femme à la Fenêtre* de Vuillard. Innovation, donc, mais à la suite des autres.

Même Eugène Druet, qui avait décidé en 1903 de créer une galerie ouverte aux « jeunes », ne montrait d'œuvres plus novatrices que celles de Bonnard ou Signac. Vollard seul semblait intéressé, lui, par les personnalités les plus prometteuses. On constate *a posteriori* qu'il eut une finesse de discernement sans précédent (il fut, certes, nous y viendrons, très impliqué dans la réussite de certaines de ces personnalités ; mais pas nécessairement celles qu'il exposait avant 1905). A l'été 1901, le marchand montra dans sa galerie quelques toiles de deux Espagnols, Francisco de Iturrino (1881-1925) et Pablo Picasso. Pierre Laprade fit chez lui une exposition en mai 1903, Matisse en juin 1904, et Kees Van Dongen en novembre la même année. Matisse présenta Derain à Vollard, en février 1905 : le marchand acheta à Derain sa production et conclut avec lui un contrat¹. L'ouverture de la galerie Vollard cependant n'était pas une garantie : le marchand avait déjà fort à faire avec ses Gauguin, ses Cézanne, ses Van Gogh ou ses toiles nabies. Exposer quelques toiles chez lui ne suffisait pas pour percer.

L'État et les artistes

Sans véritable amateur ni marchand, les jeunes – ainsi Matisse, Marquet ou Manguin parmi bien d'autres - en étaient réduits à compter sur une aide éventuelle de l'Etat qui achetait des copies ou parfois une œuvre ou deux dans les Salons officiels. La Séparation des Beaux-Arts et de l'Etat, pour laquelle un Gabriel Mourey militait en 1904, était bien une préoccupation d'artistes arrivés². Henri Matisse écrivit ainsi Manguin, à l'été 1904 :

¹ D'après le cat. exp. *Henri Matisse 1904-1917, op. cit.* p. 64.

² Gabriel Mourey, « sur la Séparation des Beaux-Arts et de l'Etat », *Les Arts de la Vie*, octobre 1904.

Sais-tu que pour ma copie je n'ai pas eu de chance, que j'ai dû faire ma demande trop tard et que je n'étais pas porté sur la liste des candidats et que par conséquent ma copie n'était pas présentée. Malgré cela je ne dois peut-être pas désespérer car Marquet a été trouver Roger Marx qui lui a donné bon espoir. Je suppose qu'on mettra mon nom à la queue et que s'il reste de l'argent, j'en aurai un peu¹.

Roger Marx : une fois encore il fallait passer par le réseau impressionniste pour trouver à vivre. L'Etat pouvait-il apporter une solution à la situation difficile des artistes, et plus particulièrement à la position extrêmement rude des plus jeunes ? En 1904, dans le tout jeune quotidien *L'Humanité*, Jean Ajalbert (1863-1947) lança une enquête sur la situation sociale de l'artiste. Aux difficultés économiques de la grande majorité des peintres et sculpteurs parisiens, ne convenait-il pas de trouver des solutions sociales ? L'Etat était-il à même d'apporter cette solution ? Un an plus tard, Ajalbert revint dans *L'Humanité* sur la question et proposa de remettre dans le débat public l'idée d'un droit de suite, qui réserverait « un tant pour cent sur les reventes d'œuvres² ». Il était devenu évident que la situation des jeunes et des moins dotés dans le champ artistique ne pouvait perdurer sans crise grave. On enquêtait. Mais on n'avancait pas. L'explosion était encore reportée.

B) La crise du système impressionniste en France : 1904-1905

A Paris, le sentiment d'être parvenu à une période de transition se généralisa à partir de 1904. On le constate par la multiplication des enquêtes sur la situation des arts à cette époque. A l'été 1905, dans le *Mercure de France*, l'enquête de Charles Morice sur « les tendances actuelles des arts plastiques », aborda l'angle esthétique de cette crise latente du champ de l'art moderne, parisien mais aussi international. « L'impressionnisme est-il fini ? Et peut-il se renouveler ? » Cette question mettait directement en cause la deuxième génération de l'impressionnisme (celle des « héritiers »), qui contrôlait l'accès au Salon de la Nationale, ainsi qu'aux Sécessions étrangères, et dont les avatars esthétiques s'exposaient maintenant au traditionnel Salon des Artistes français. L'enquête de Charles Morice fit le constat depuis Paris, d'une paralysie du paysage esthétique moderne depuis 1890. Sa dernière question appelait à l'urgence d'un renouvellement : « Avez-vous le sentiment qu'aujourd'hui l'art tende à prendre des directions nouvelles ? ».

Les réponses de l'enquête révélèrent un doute généralisé sur l'avenir de l'art. Dans la génération des quarantennaires, à part les doctrinaires, personne n'osait réellement prendre

¹ Lettre d'Henri Matisse à Henri-Charles Manguin, citée dans *Henri Matisse 1904-1917, op. cit.*, pp. 63-64.

² Jean Ajalbert, « Le droit de l'artiste », *L'Humanité*, mercredi 19 mai 1905. Cet article reprenait le débat sur le droit de suite, un an après l'enquête sur la situation sociale des artistes.

position¹. Félix Vallotton ne prit pas vraiment parti, ni Jacques-Émile Blanche pour lequel l'impressionnisme pouvait se renouveler selon l'idée qu'on en avait. Chacun donnait des conditions au renouvellement de l'impressionnisme. Pour le symboliste belge Jean Delville, l'impressionnisme pouvait « se renouveler et grandir, à la condition de se mettre au service d'une doctrine esthétique supérieure² » : un tel discours frisait la langue de bois. La réponse d'Albert Besnard, qui liait le renouvellement de l'impressionnisme à un retour au passé récent, fleurait la mauvaise foi, l'orgueil aveuglé ou l'humour mal placé : « L'Art prend certainement aujourd'hui une direction nouvelle, en ce sens qu'il se tourne vers les maîtres du passé [...] je citerai les œuvres de Rodin, de Carrière et... les miennes³ ». L'avenir ne pouvait être pour Besnard que la domination plus forte encore de l'art du *juste milieu*. Parmi les artistes arrivés dans le champ de l'art dans les années 1880, l'heure était à l'agnosticisme ou aux déclarations vides de sens, chacun cherchant à justifier et conserver sa position. Même Signac ignora superbement Gauguin et Cézanne sur lesquels Charles Morice l'avait interrogé comme les autres, et s'exprima en virtuose de la prétériorité (« je vous aurais dit que ») ; pour conclure en ménageant sa place dans la succession d'un impressionnisme éternel : « L'art ne peut prendre des directions nouvelles : il est immuable et perpétuel⁴. »

Le scepticisme avait même atteint les jeunes. Raoul Dufy, ancien élève de Bonnat, adepte de l'impressionnisme, qui était passé par les Beaux-Arts et en gardait encore une certaine timidité esthétique, était incertain des ses préférences et préféra ne pas se prononcer : « je ne connais pas assez l'œuvre de Gauguin pour en parler⁵... » La réponse d'Ignacio Zuloaga (1870-1945), peintre espagnol trempé dans la modernité parisienne et qui s'était mis à une peinture gauguinienne, était une démonstration supplémentaire que le discours esthétique de l'époque était largement dominé par la rhétorique impressionniste : l'art, selon Zuloaga, ne pouvait prendre de direction nouvelle, puisqu'il n'en suivrait « jamais qu'une : la vraie, vers le vrai. L'impressionnisme n'est ni fini ni commencé, il a toujours existé⁶. » Charles Guérin manqua plus encore d'imagination : « je ne suis pas très sûr de ce qui est le bien et de ce qui est le mal. Je peux presque dire que j'aime tous les tableaux⁷ ».

¹ C'est ce que confirme l'analyse de Philippe Dagen dans son édition de l'enquête, *La Peinture en 1905 : l'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » de Charles Morice, op. cit.*

² *Ibid.* p. 77.

³ *Ibid.* 121.

⁴ *Ibid.* p. 116.

⁵ *Ibid.* p. 80.

⁶ *Ibid.* p. 92.

⁷ *Ibid.* p. 115.

Certains jeunes cependant, laissaient percer leur exaspération. Charles Camoin, ami de Matisse et de Marquet, commençait à envisager pour les jeunes une petite émancipation de l'impressionnisme : « ... la génération actuelle aura pour tâche d'achever ce que l'impressionnisme a indiqué. L'impressionnisme fut une renaissance. Il ne peut être absolument fini. Ceux qui viennent auront à s'en dégager, sous peine de tomber dans le pastiche, mais ils ne pourront pas l'ignorer¹. » Pierre Girieud qui en 1905 était proche de l'inspiration de Matisse, précisa : « l'abus que, par les excès de l'imitation, on a fait, en ces dernières années, de la vision impressionniste a déterminé une réaction légitime, et qui commence à se préciser, en faveur du caractère et du style, trop longtemps oubliés. [...] l'imagination va reprendre ses droits². » Francisco (ou Paco) Durio (1875-1914), pilier de la colonie espagnole à Paris, ami de Picasso, admirateur sans condition de Paul Gauguin, mit enfin l'impressionnisme et les Beaux-Arts dans le même sac : « l'art tourn[e] au vulgaire, et j'accuse de ce malheur les peintres impressionnistes pour un bon nombre et l'École des Beaux-Arts tout entière³. » Le Hollandais Kees Van Dongen alla plus loin : « le mouvement impressionniste est fini. Peut-être aura-t-il des soubresauts. [...] Pour moi, je ne pense ni aux maîtres de jadis ni à ceux d'hier. Aujourd'hui, je pense à demain, - et je demande à la nature – comment il faut vivre⁴. » On identifiait enfin l'impressionnisme et ses successeurs à la véritable cause de la crise de l'art moderne. Avec un “retard” de dix ans, les jeunes peintres réagissaient de manière comparable avec la réaction antinaturaliste de 1887-1891⁵.

Il y avait place, donc, pour une innovation technique radicale, qui seule pourrait renouveler l'art moderne parisien. Le critique aux œillères impressionnistes, Camille Mauclair, en convint même dans *Les Trois Crises de l'art actuel*, un recueil d'articles publiés entre 1903 et 1905 :

Les hommes de l'impressionnisme sont aujourd'hui des vieillards ou des morts glorieux, et leur mouvement appartient à l'histoire de l'École française qu'ils ont grandement honorée. Quant à la promesse d'avenir, elle consiste dans l'innovation technique, qui est énorme et peut servir à un art dont les pensées seront tout à fait dissemblables de la conception impressionniste⁶.

Et Charles Morice constatait dans son *Enquête*, reprenant un lieu commun journalistique :

A l'époque présente les arts plastiques hésitent entre des souvenirs et des désirs, ceux-là pesant lourdement sur ceux-ci et les gênant dans leur essor. Il en résulte, surtout chez les jeunes, un trouble profond, que les expositions annuelles avouent depuis longtemps déjà.

¹ *Ibid.* p. 57.

² *Ibid.* pp. 83-84.

³ *Ibid.* p. 112.

⁴ *Ibid.* p. 55.

⁵ Cf. Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979.

⁶ « La fin du dernier impressionnisme (1865-1900) », in *Les Trois crises de l'art actuel*, p. 270.

Nous sommes au lendemain de *quelque chose*. Sommes-nous à la veille de *quelque chose*¹ ?

Formes esthétiques de la crise du système impressionniste : couleur et primitivisme

En bonne rhétorique il nous faudrait continuer ici sur l'événement fantastique de l'explosion du fauvisme, « épreuve du feu » inégalée, initiatique, innovation radicale de couleur, violence de la peinture, révolution esthétique, « éruption de la modernité en Europe² ». Les plus révoltés de la nouvelle génération avaient donné des formes esthétiques à l'explosion initiale de la crise du système sécessionniste. On a beaucoup développé sur la phrase du critique d'art Louis Vauxcelles qui s'agaça ou s'amusa de voir, dans la salle numéro sept du Salon d'Automne, des œuvres criardes par leurs aplats de couleur : « Donatello chez les fauves », fut son exclamation devant le contraste saisissant entre cette peinture audacieuse et une sculpture plus traditionnelle exposée dans la salle centrale³. Le 17 octobre 1905, jour de baptême du fauvisme, n'était cependant que le résultat d'une veillée d'armes plus ancienne – et certainement pas son seul aboutissement. Le fauvisme, qui concernait un petit groupe d'artistes que ne regroupaient dans une même salle que leurs affinités, et certainement pas l'appartenance à un groupe solidaire, fut une des formes – esthétique – de la relève des générations.

Les aplats de couleurs flamboyantes des fauves, leur appel aux arts primitifs, et la référence de la nouvelle génération aux grands isolés de la génération impressionniste, Cézanne, Van Gogh ou Gauguin, étaient directement tournés en effet contre la tradition impressionniste, dont les pointillistes et les anciens symbolistes s'étaient au contraire prétendus les héritiers. Aussi l'hostilité fut-elle générale et immédiate à l'égard des fauves. Ces derniers, à la différence des impressionnistes, des néos ou des symbolistes, n'eurent même pas de défenseurs parmi les critiques d'art⁴. La génération du symbolisme et du postimpressionnisme rejeta ce mouvement qui la mettait expressément en cause, et révélait à tous que l'homogénéité du parti moderne n'était plus du tout une réalité.

Les fauves n'étaient d'ailleurs pas les seuls à chercher des repères esthétiques nouveaux et en rupture avec ceux que leur avait transmis la génération impressionniste. La mode, chez les jeunes, des « grands incompris » de la peinture moderne, Van Gogh, Cézanne et surtout Gauguin, participa de cette réaction. Les organisateurs du Salon d'Automne de 1906 eurent

¹ Introduction de Charles Morice à son enquête, *op. cit.* p. 47.

² Cf. *Le Fauvisme ou « l'épreuve du feu ». Éruption de la modernité en Europe*, cat. exp. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2000.

³ Louis Vauxcelles, Supplément à *Gil Blas* du 17 octobre 1905.

⁴ Voir Philippe Dagen, introduction à *Pour ou contre le Fauvisme*, Paris, Somogy, 1994, p. 10.

beau jeu de consacrer en 1906 une rétrospective à Gauguin : elle marquait l'ouverture de leur Salon aux plus jeunes, à la différence de la Nationale où le système du *juste milieu* battait de l'aile. Un des jeunes de l'époque, Pierre Girieud, exposa pour l'occasion un *Hommage à Gauguin* où les véritables peintres se comptaient sur les doigts de la main, comme si la génération précédente avait failli à ses devoirs esthétiques et moraux [Figure 39].



Figure 39 : Pierre Girieud (1872-1948), *Hommage à Gauguin*, 1906, huile sur toile, 200 x 300 cm, musée de Pont-Aven

Le tableau montre, rassemblés comme pour un dernier repas autour de Gauguin, ses « derniers fidèles » : respectivement, nous faisant face de gauche à droite, les peintres Maurice Denis, Paul Sérusier, Roderic O' Connor, le sculpteur Francisco Durrio, le critique Charles Morice, l'écrivain Daniel de Montfreid et le collectionneur Gustave Fayet¹. De dos, deux amis de Pierre Girieud, Pierre Dufrénoy et Raoul De Mathan, complètent l'artistique assemblée. Girieud s'était représenté apportant un plat chargé de nourriture. Le peintre avait repris à Gauguin ses couleurs vives, tout en exagérant leur vigueur chromatique, à la manière fauve. Cavaliers et baigneuses du registre supérieur étaient encore des emprunts directs à Gauguin, par exemple, pour les cavaliers du fond gauche, aux *Cavaliers sur la plage* (1902, Folkwang Museum, Essen) [Figure 40]. Dans ce tableau, le culte à Gauguin des nouveaux jeunes (qui prétendaient l'être en tout cas) s'accompagnait d'une référence évidente à Cézanne : les compotiers chargés de fruits et la perspective inversée de la table étaient des évocations de l'œuvre du peintre d'Aix disparu au cours de l'année 1906.

¹ D'après Fabienne Pariente, *Un italianisant parmi les Fauves et les Expressionnistes : Pierre Girieud (1876-1948) Peintre Provençal*. Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art. Université de Provence Aix-Marseille 1, 1991.

**Figure 40 : Paul Gauguin (1848-1903),
Cavaliers sur la plage, 1902,
huile sur toile, 454 x 400 cm,
Essen, Folkwang Museum**



Girieu ne fut pas seul à réclamer le patronage de ces grands incompris. C'est à propos de sa génération en effet, que le critique très pro-impressionniste Camille Mauclair trépigna une fois de plus en 1906 :

et comme une de leurs affections est d'être incompris et victimes, de s'en plaindre, mais d'en être fiers tout de même, ils sont allés chercher Gauguin, Cézanne et Redon, en se souvenant des préférences de Verlaine pour les "poètes maudits" : c'est ainsi qu'on est des "purs". [...] En mettant à leur rang Manet, Monet ou Rodin, une génération féconde a fait bellement son devoir, et les chefs d'œuvre de ces trois maîtres l'attestent. Le malheur est qu'en tentant la même lutte pour Gauguin, Cézanne ou Redon, les fils anémiés de cette génération ont manqué le but, parce qu'ils s'adressaient à de faux maîtres dont l'œuvre n'existe qu'à titre d'exception et de démenti aux principes de la peinture¹.

La triarchie « Manet, Monet ou Rodin », était remplacée auprès des jeunes par la triarchie « Gauguin, Cézanne ou Redon » - et parfois Van Gogh. A nouvelle génération, nouveau panthéon. Mauclair avait beau jeu de dénigrer à son tour les prétendants à l'existence dans le champ artistique. Il reprenait le même genre de formules méprisantes que celles que lui et la génération littéraire symboliste avaient reçues de Zola dans les années 1890². De même que les symbolistes avaient révolutionné la poésie par le vers libre, de même, dix ans plus tard, il y avait réellement une révolution esthétique, et avec elle l'apparition de règles concurrentes à celles qui avaient régi le champ de l'art moderne depuis une quinzaine d'années. Face à ces règles nouvelles, les prétentions de l'art moderne à incarner l'art moderne français n'avaient plus d'autorité, ni ses tendances extrêmement élitistes. Les avant-gardes s'étaient tournées vers un internationalisme socialisant.

Le coopératisme internationaliste

La réaction esthétique contre le système impressionniste s'accompagna en effet d'une réaction révélatrice des implications sociales et internationales de la crise du sécessionnisme. Déjà l'innovation des « fauves » avait été ressentie comme une attaque contre le système politique national et social établi : le président de la République, Émile

¹ Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, E. Fasquelle, 1906, pp. 303-304.

² Cf. Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, op. cit., passim.

Loubet, refusa d'inaugurer en 1905 le Salon d'Automne qu'on lui avait dit déshonoré par des œuvres révolutionnaires¹. « Que faire pour les artistes » ? Les artistes ne pouvaient-ils pas répondre eux-mêmes à cette question, et en dehors des distinctions nationales ? C'est l'attitude qu'adopta la revue *Tendances Nouvelles*, créée en 1904, et dont les membres se chargèrent d'une entreprise ambitieuse : publier non seulement un périodique, mais aussi ouvrir une galerie, ou plutôt une société d'expositions gérée par les artistes et indépendantes des Salons comme des marchands d'art. *Tendances Nouvelles* devait être le pivot d'une coopérative internationale d'artistes, aux buts utopiques explicites. La variété des points de vue publiés dans la revue n'empêchait pas que se dégagât un profil clair : celui d'une aspiration sociale pour l'art, que pourrait encourager la formation de coopératives d'artistes animés par une même croyance en l'unité des arts, de l'art et de la science, de l'art et de la métaphysique. L'orientation symboliste du mouvement témoignait s'il le fallait de sa position de rupture générale vis-à-vis de l'impressionnisme et ses avatars de la Nationale, et des Sécessions. On put lire dans le premier numéro de la revue : « Notre but est d'intéresser le lecteur à l'évolution de l'art moderne ; aux efforts des nouveaux jeunes qui luttent pour leur personnalité - trop souvent étouffée dans les milieux officiels. [...] L'Art comme la vie doit se renouveler. Il faut donner libre essor à chaque tentative, à toutes les tendances². »

Alexis Mérodack-Jeaneau (1873-1919), fondateur et personnage central de cette revue-galerie, était passé par les mêmes épreuves que ses co-générationnaires, et ses débuts de carrière étaient fort proches de ceux de Matisse ou d'Henri Evenepoël. Né en province, à Angers en 1873, dans une famille aisée où l'on pratiquait des professions libérales, Mérodack-Jeaneau avait commencé sa carrière artistique à l'École des Beaux-Arts d'Angers³. En 1890 il vint lui aussi de sa province à Paris, où il étudia quelques temps avec Gustave Moreau et Luc-Olivier Merson. Mérodack-Jeaneau eut donc pour camarades à l'atelier Moreau, entre 1891 et 1895 : Matisse, Rouault, Marquet, Manguin, Guérin, entre autres ; puis après 1897, Camoin. La fondation de sa revue fut sa manière de réagir contre l'absence d'avenir dont souffrait sa génération, de créer sa propre place dans le champ de l'art moderne, et d'aider ses camarades à faire de même.

Mérodack fut l'homme à tout faire des *Tendances nouvelles* : dessinateur, organisateur de congrès, gardien de galerie et même rédacteur principal de la revue, sous le pseudonyme de Gérôme-Maësse. Ses articles sont imprégnés par l'obsession d'un complot des

¹ Philippe Dagen, introduction à *Pour ou contre le Fauvisme*, op. cit., p. 9.

² Jean Varin, « Le But des Tendances nouvelles », *Tendances Nouvelles*, n°1 (mai 1904), p. 3.

³ Je tire ces informations de l'introduction de Jonathan Fineberg à la réimpression des *Tendances nouvelles*, New York, Dacapo Press, 1980.

marchands et des critiques, dont l'Artiste aurait été la victime innocente¹. Mérodack, qui avait fait sa première exposition personnelle à la galerie de la Bodinière en 1899, avait dû en effet passer lui-même par le réseau des petites galeries pour espérer percer un peu dans la lutte pour la vie artistique et matérielle. En 1902, il exposait chez Clovis Sagot, où l'on trouvait aussi parfois des Picasso². Il estimait d'autre part avoir fait le tour du monde des Salons. Qu'il eût pensé nécessaire de fonder une coopérative d'artistes en 1904, alors qu'il était membre du comité du Salon des Indépendants depuis 1897, et qu'il avait même exposé trois œuvres au Salon d'Automne de 1903, n'est qu'un indice supplémentaire de sa déception vis-à-vis du marché maintenant institutionnalisé de l'art moderne.

Les *Tendances nouvelles* et le mouvement qui leur fut associé, « l'Union internationale des Beaux-Arts et de la Littérature », eurent parmi les jeunes artistes parisiens et surtout parmi les étrangers un succès qu'on a étonnamment oublié. Du côté des « jeunes », on notera par exemple la présence, à la première exposition du « Groupe des Tendances nouvelles » ouverte en juin 1904, des peintres Pierre Girieud, Alcide Le Beau (1873-1943), Georges Le Meilleur (1861-1945), Charles Milcendeau (1872-1919), Emmanuel de La Villéon (1858-1944), Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974), qui furent par la suite des piliers du Salon d'Automne ; et des sculpteurs Jacques Villon (1875-1963) et Marcel Duchamp (1887-1968). Dix-huit mois plus tard Henri Matisse fut présenté comme un membre du « mouvement unioniste³ ». Pour l'exposition de 1904, exposèrent aux côtés des unionistes d'autres « jeunes », cette fois ci étrangers : notamment un certain Kandinski et son ami Iavlenski [*sic*].

Wassily Kandinsky (1866-1944) fut apparemment fortement lié au réseau de Mérodack-Jeaneau. Il faisait partie des cinquante trois membres de la coopérative d'artistes qui exposèrent en juin 1904, avec ses confrères Victor Borissov-Moussatov (1870-1905) et Elisabeth Krouglicoff, figures importantes de l'Union des Artistes Russes à Paris. En 1905 il fut représenté par quelques œuvres à l'exposition parisienne du groupe unioniste. En 1907 surtout, pour le congrès international organisé à Angers par les *Tendances Nouvelles*, une grande exposition de l'Union internationale fut montée, où Kandinsky montrait plus d'une centaine d'œuvres, « de la peinture à l'huile, des aquarelles et des gravures [...] sur un panneau d'une douzaine de mètres de longueur⁴ ». C'est par ce lien avec les *Tendances Nouvelles* que Kandinsky fut introduit dans l'avant-garde parisienne, en

¹ Voir par exemple « La Question sociale en art », *Tendances Nouvelles*, n° 17 (février 1906), pp. 259-260.

² D'après un compte-rendu de Gustave Coquirot dans *Le Journal*, 14 mai 1902.

³ *Tendances Nouvelles*, n° 17, 28 février 1906, p. 260.

⁴ Gérôme-Maësse, « Le musée du peuple » N° 30 [juin 1907], p. 558-561.

particulier dans les cercles symbolistes et néo-impressionnistes, puis les cercles fauves. Son *Almanach du Blaue Reiter* de 1911 reprit d'ailleurs les caractéristiques des *Tendances Nouvelles* dans ses options internationalistes, spiritualistes et l'idée d'une revue-exposition¹.

Les ambitions internationales de Mérodack-Jeaneau étaient fortes : il voulait, d'abord, faire de sa revue une revue réellement internationale. Au dos de la revue était inscrit qu'il était possible d'envoyer des manuscrits en français, espagnol, allemand, italien, ou anglais. On pouvait lire dans le premier numéro : « Nous espérons bientôt recevoir pour les publier en cette Revue de nombreuses reproductions de peintres étrangers fort intéressants et très appréciés². » On put voir dans la revue des gravures du Belge Georges Lemmen, des Allemandes Ida Gerhardi (1872-1927) et Gabriele Münter (1877-1962), des Russe Kandinsky et Alexei Jawlensky (1864-1941), ou de l'Allemand Lyonel Feininger (1871-1956), qui se lançaient ainsi dans un nouveau réseau international des avant-gardes.

Mérodack entreprit également de constituer un réseau de collaborateurs dans toute l'Europe, dont les membres s'épauleraient en France comme à l'étranger. Le numéro des *Tendances nouvelles* de février 1906 exposa ainsi les « obligations missionnaires » des membres de l'Union³. Les correspondants de la revue devaient promouvoir l'art dans leur région, attirant artistes, critiques, collectionneurs, amateurs ; se faire connaître comme représentants de l'Union auprès des autorités du lieu, institutions publiques, salons... etc., et être invités dans les endroits où ils pourraient faire connaître les *Tendances nouvelles*.

En creusant un peu autour des figures qui accompagnèrent la naissance et le développement des *Tendances Nouvelles*, on constate ainsi qu'autour de 1905 l'avant-garde se mobilisa pour une approche internationaliste de l'art et de la société, qui était en même temps l'espoir utopique d'une régénération sociale où les artistes auraient enfin leur place. La révolte esthétique des avant-gardes parisiennes n'était pas séparée de cette nébuleuse anarchisante, vaguement utopique et internationaliste. On le constate en suivant par exemple l'itinéraire de la femme artiste russe Elisabeth Krouglikoff, venue à Paris à la même époque que Kandinsky. L'artiste est citée dans les expositions des *Tendances nouvelles*. Dans le catalogue du Salon d'Automne 1905 elle inscrivit l'adresse de « MM. A. Prath et P. Maynier, 4 r. de Lille », une librairie où elle exposa avec Braque et d'autres artistes liés

¹ Voir les thèses de Jonathan Fineberg dans son introduction à la réimpression des *Tendances nouvelles*.

² *Tendances Nouvelles*, n° 2 (juin 1904), « Echos de peintres étrangers », p. 21

³ *Tendances Nouvelles*, n° 17 (février 1906), p. 265.

comme son compatriote Borissov-Moussatov au milieu fauve⁴. La présence importante des Russes dans ce réseau n'était probablement pas sans lien avec la révolution russe de 1905.

L'avant-gardisme de ce mouvement, à défaut d'une véritable innovation esthétique, était donc surtout son engagement internationaliste et socialisant, son ouverture éclectique, qui allaient fortement à l'encontre de la version internationale, élitiste et aristocrate du sécessionnisme. Ouvrant en 1905 le congrès international de l'Union internationale des Beaux-Arts et de la Littérature à Angers, Alexis Mérodack-Jeanau proclama ainsi qu'on avait désiré « choisir dans tous les pays des esprits aux désirs libérateurs, des hommes des races les plus diverses et dont la pensée [montait] cependant vers un même idéal¹. » L'heure était à la fraternité artistique internationale – selon le principe humaniste : « l'art n'a pas de patrie² ».

C) La crise internationale du système sécessionniste et le rejet de la domination parisienne (1905-1908)

L'avant-garde, plutôt que l'art en général, n'avait pas ou n'avait plus de patrie. Si les *Tendances Nouvelles* parvinrent à fédérer des artistes de plusieurs nationalités, c'est bien parce que la crise du système impressionniste en France eut pour corollaire une crise tout aussi forte à l'étranger. Cette crise sévit en particulier dans les pays où l'impressionnisme de Salon, c'est-à-dire en fait le sécessionnisme, s'était imposé et dominait les structures de l'art moderne, régissant les orientations de carrières, les choix esthétiques et les appartenances symboliques. La crise du système sécessionniste fut internationale à Paris et en Europe.

A Paris, la situation des jeunes artistes étrangers arrivés depuis deux ou trois ans, dans le flot des étudiants attirés par la capitale française après l'Exposition universelle de 1900, était tout à fait critique. Déjà la situation était difficile pour leurs camarades français. Leurs perspectives ne pouvaient être plus brillantes. C'était en particulier le cas sur le marché parisien de l'art moderne où la présence étrangère croissait, augmentant mécaniquement une concurrence déjà devenue rude. La pente de la courbe de présence étrangère à la SNBA, par exemple, connaît une augmentation particulièrement forte entre 1900 et 1903 [Tableau 5, p. 183]. Les étrangers, moins dotés que leurs camarades français, avaient moins de chance de percer qu'eux dans le champ artistique parisien. Ils étaient donc repoussés aux marges

⁴ Chez Prath et Maynier eut lieu par exemple, en décembre 1905, une exposition confrontant des œuvres « fauves » signées Camoin, Manguin, Matisse et Marquet ou Van Dongen. D'après le catalogue de l'exposition rétrospective consacrée à *Kees Van Dongen*, sous la direction de Daniel Marchesseau, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2002.

¹ *Le Journal de Maine et Loire*, mardi 8 août 1905, p. 163.

² *Ibid.* p. 164.

du champ de l'art moderne. Dans ce contexte il n'était que logique que beaucoup d'étrangers rejoignent, après l'apparition du fauvisme, le camp des avant-gardes.

D'autre part la domination internationale de la génération sécessionniste ne permit pas davantage le renouvellement des générations artistiques. Le départ des jeunes vers Paris, qui en général avait été suscité par la logique du champ international de l'art moderne, tourné vers la capitale française, fut un facteur supplémentaire de cet interlude esthétique. Dans les pays où les structures d'accueil et de formation à l'art moderne étaient trop peu développées, Paris attirait les éventuels novateurs et l'apparition d'avant-gardes fut tardive, et toujours inspirée par l'innovation parisienne. Ainsi pour la Belgique, la Suisse ou les milieux artistiques en minorité dans l'empire austro-hongrois : Prague et Budapest. Dans les pays plus indépendants vis-à-vis de la domination culturelle française en revanche, en Allemagne ou en Russie, la crise du système sécessionniste fut beaucoup plus violente. Elle s'accompagna de l'apparition d'avant-gardes nationales, qui en rejetant le sécessionnisme rejetaient aussi la France.

Les jeunes générations étrangères et l'aspiration parisienne

En Belgique, les logiques du champ artistique étaient très dépendantes des évolutions du champ parisien, en particulier à cause de l'investissement des personnalités les plus décisives à la Libre Esthétique (en particulier Octave Maus) dans l'évolution de l'art moderne français. La crise du sécessionnisme fut essentiellement négative et n'aboutit pas réellement dans la formation d'une nouvelle avant-garde : les jeunes artistes belges les plus prometteurs partaient vers Paris.

Attraction parisienne et difficile renouvellement des générations : l'exemple de la Belgique

Ce fut le cas d'Henri Evenepoël dont on a parlé plus haut, et qui dès 1893 avait tenté une carrière à Paris. Du côté de la jeune génération belge, on observe donc une incapacité similaire à celle de son homologue française, et même plus handicapante, à trouver des voies d'innovation picturale, et ce bien au-delà de l'apparition à Paris du fauvisme. Gustave van de Woestyne (1881-1947), que l'histoire de l'art belge a rangé sous l'étiquette de l'expressionnisme belge, avait été lui aussi aspiré par le champ de l'art moderne parisien¹. En 1903 il était parvenu à exposer à la SNBA. C'est vers 1904 seulement qu'il commença à s'intéresser aux primitifs flamands et au symbolisme belge – en réaction compréhensible

¹ Voir Christian Collin, *Gustave van de Woestyne. L'art et l'esprit*, Bruxelles, Acad. royale de Belgique, 1993.

contre la domination de l'art français. Autre artiste à se tourner vers les réseaux parisiens, Jan Verhoeven tenta quant à lui de percer par une alliance avec l'avant-garde parisienne et, en particulier, avec Matisse qui, en 1908, était devenu un membre influent du jury du Salon d'Automne¹.

Ceux qui restaient à Bruxelles n'avaient aucune chance de percer à la Libre Esthétique, où le petit nombre d'exposants belges appartenait encore à la génération vingtiste. En 1905 Maus n'inclut, sur trente sept exposants, que quatorze artistes belges, qui exposaient tous sous l'étiquette du « cercle Vie et Lumière » - un cercle de la génération vingtiste, groupé autour d'Émile Claus (1849-1924), d'Anna Boch (1848-1936) et de James Ensor, qui répondait à la domination impressionniste par l'affirmation d'un « luminisme » d'origine belge et de tendances flamandes. De jeunes, aucun. Même préférence pour la vieille génération lors de l'exposition de 1906 ; retour de « Vie et Lumière » pour la Libre Esthétique de 1907, alors qu'on consacrait même une rétrospective au grand Parisien Eugène Carrière. Quant au « Salon jubilaire » de 1908, qui célébrait les vingt cinq ans du mouvement vingtiste, il reprit encore les grands noms du sécessionnisme international et n'avait que faire de la jeune génération.

Ce n'est que beaucoup plus tard que les jeunes Belges prirent leur indépendance esthétique. Henri (bientôt Rik) Wouters (1882-1916), dont on a fait le représentant par excellence de l'expressionnisme flamand, avait d'abord choisi une carrière de sculpteur, suivant entre 1897 et 1901 les leçons de l'Académie de Maline². Il s'inscrivit ensuite à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, où il se fit connaître comme un sculpteur prometteur. En 1904 il s'adonnait parfois à la peinture, conquis par le luminisme. En 1908 sa réputation de sculpteur n'était plus à faire ; mais ce n'est qu'en 1911 qu'il fut invité à la Libre Esthétique, où il put exposer quatre sculptures.

Wouters commença alors à s'intéresser à la peinture de James Ensor qui, dans le champ artistique belge, était resté en retrait des réseaux vingtistes et prônait l'autonomie vis-à-vis de l'art français, pour un retour au « véritable art flamand ». Lassé par le luminisme, Wouters se consacra donc en peinture aux intérieurs et aux natures mortes réalisés au couteau, à grands coups de matière, un peu comme Ensor appliquait ses couleurs dans ses intérieurs bourgeois pour créer une atmosphère vibrante. La rencontre de Wouters avec Simon Levy grand admirateur de Cézanne et de Van Gogh, fut décisive dans la progression de sa

¹ Une lettre de Félix Fénéon à Matisse, datée du 8 septembre 1908, souligne auprès du peintre parisien la valeur de Verhoeven et lui demande de l'accueillir au Salon d'Automne. L'année suivante, dans une lettre du 7 septembre 1909, Fénéon réitère sa requête, toujours en faveur de Verhoeven, ainsi que d'un certain Severin Rappa (Archives Matisse, Paris).

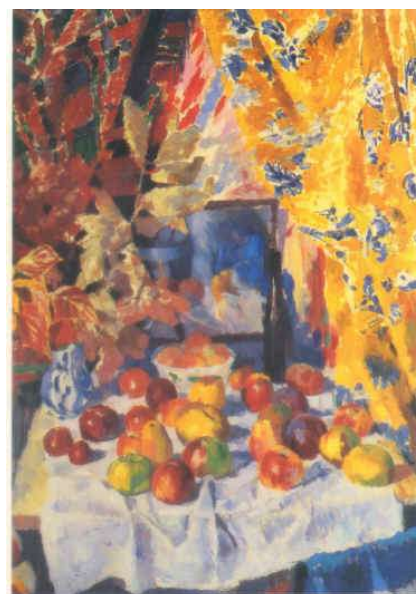
² Sur Wouters, voir Bertrand Olivier, *Rik Wouters : jalons d'une vie*, Anvers, Pandora, 1994.

technique en peinture. En 1911 l'artiste abandonna le couteau pour la brosse et dilua sa peinture à la térébenthine, peignant ses couleurs de manière encore plus transparente, au détriment de leur éclat, tout en travaillant davantage la construction des formes. Il était de plus en plus intéressé par Cézanne dont Levy lui envoyait des reproductions en noir et blanc.

Ce n'est pourtant qu'après avoir passé un contrat avec le marchand bruxellois Georges Giroux, qui le mit à l'abri de la nécessité, et après un voyage à Paris en 1912 avec Simon Levy, que Wouters changea radicalement sa peinture : il donna à ses toiles des couleurs chatoyantes très proches de celles des fauves parisiens ou des expressionnistes allemands. Son *Hommage à Cézanne* de 1913 [Figure 41] marquait une prise de position nouvelle, en référence à la figure du grand révolté de la génération impressionniste, référence incontournable maintenant pour les nouvelles générations en réaction contre l'esthétique dominante de l'impressionnisme et ses émules. Au regard de l'apparition des avant-gardes parisiennes, Wouters était en décalage. Il était l'un des premiers, cependant, à exprimer sa révolte au sein du champ artistique belge.

L'innovation esthétique n'était donc pas des plus évidentes en Belgique. En 1913, Wouters fut invité à nouveau à la Libre Esthétique. Mais comme sculpteur cette fois encore. Il n'y avait pas de place là-bas pour une peinture trop novatrice.

**Figure 41 : Rik Wouters (1882-1916),
Pommes et Fleurs artificielles B,
ou l'Hommage à Cézanne, février 1913,
huile sur toile, 133 x 144,5 cm, collection privée.**



La marginalisation des jeunes artistes étrangers à Paris

On pourrait multiplier les exemples de ces jeunes artistes prometteurs à l'étranger, que le rayonnement artistique de Paris dans le champ international de l'art moderne attira en France, coupant le souffle d'une éventuelle innovation esthétique dans leurs pays. En France cependant, ces artistes pouvaient-ils réellement s'intégrer aux milieux artistiques modernes les plus en vue, dont les options esthétiques représentaient pourtant chez eux une importante innovation ? La tâche était rude.

Le cas de Wassily Kandinsky peut représenter celui d'un renoncement à persister dans la voie moderniste à Paris. Il était trop difficile d'y percer. Le réseau des *Tendances Nouvelles* avait permis au peintre russe de mettre un pied dans le champ parisien de l'art moderne après 1904¹. Mais en 1904, Kandinsky avait lui aussi le profil des étrangers prometteurs marginalisés à Paris, exposant tant bien que mal au Salon des Indépendants ou au Salon d'Automne et mieux accueillis par les petites galeries : il avait exposé en mai 1904 à la galerie de Clovis Sagot et fut accepté au Salon d'Automne de 1904. L'artiste n'était pourtant plus un inconnu à Munich, ni en Russie, ni pour les lecteurs de la revue franco-russe *Mir Issustva (Le Monde de l'art)*. Kandinsky persévéra quelque temps. Il participa régulièrement au Salon d'Automne jusqu'en 1910. En 1905 il fut élu sociétaire, sans avoir exposé cinq fois : l'artiste avait donc été coopté par les autres sociétaires ; son nom semblait percer dans les milieux modernistes parisiens². Son installation à Paris, en 1906, pourrait être interprétée comme la prise en compte par l'artiste de ces encouragements effectifs : n'avait-il pas une place dans la capitale mondiale de l'art moderne ? Mais son séjour fut réduit. En 1907, Kandinsky repartit pour l'Allemagne. A Munich il y avait moins de concurrence.

Paris, en effet, n'accordait pas une place réelle aux jeunes artistes étrangers qui s'y étaient installés, en particulier dans les instances de l'art moderne prétendument accueillantes, où la concurrence se faisait de plus en plus intense. A plus large échelle, l'échec du système sécessionnisme, dont l'impressionnisme était le noyau, à assurer le renouvellement des générations dans le champ de l'art moderne, fut largement répercuté dans les conditions de vie à Paris d'une population de jeunes artistes de plus en plus marginalisés, et qu'avaient rejointe nombre d'étrangers attirés par Paris depuis l'Exposition Universelle de 1900. Les plus marginalisés trouvèrent dans l'anarchisme un nouvel espoir, qui parfois se concrétisa par des réalisations collectives où poètes, peintres, sculpteurs et musiciens devaient s'épauler. Retenons le témoignage, certes très marqué par les stéréotypes de la vie de bohème, du jeune poète Alexandre Mercereau (1884-1945) qui avait fait ses débuts tout jeune en poésie et collaborait étroitement, en 1905, à la revue néo-symboliste *Vers et Prose* fondée par Paul Fort (1872-1960) :

En 1900, de nombreux jeunes gens avaient débarqué en grand nombre à Paris, venant de plusieurs coins de la province et de l'étranger. Ces jeunes gens étaient voués aux arts malgré la volonté de leurs parents,

¹ Voir Jonathan David Fineberg, *Kandinsky in Paris 1906-1907*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1975, et du même, « Les *Tendances Nouvelles*, the Union internationale des Beaux-Arts, des Lettres, des sciences et des l'industrie and Kandinsky », *Art History*, 2, 2, juin 1979, pp. 221-246.

² Ce que confirme la critique, notamment les éloges de Roger Marx dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, dans ses comptes-rendus du Salon d'Automne en 1905 et 1906.

espérant trouver à l'Exposition Universelle un gagne pain conforme à leur vocation. Ils envahirent ainsi le quartier latin, en même temps d'ailleurs que des gens de toutes professions, et surtout sans profession, venus pour tenter fortune ou bien pour s'amuser. Comme on devait s'y attendre, la misère s'abattit sur les plus altiers, les moins débrouillards ou les plus paresseux. Il en résulta qu'une solidarité extraordinaire naquit spontanément entre tous ces assoiffés de libre existence et d'idéal¹.

Malgré son idéalisme, Mercereau révélait les indices d'une prise de conscience dans la nouvelle génération : les étrangers pouvaient s'allier avec elle dans une éventuelle lutte avant-gardiste. La population marginalisée par le système élitiste du *juste milieu*, de fait, ne comprenait pas seulement les « jeunes » français, éventuels novateurs en peinture, mais aussi et surtout une nébuleuse d'artistes étrangers venus chercher à Paris la gloire, et qui n'y avaient trouvé que la misère. Dans les faubourgs de Montmartre, la seule vie de Pablo Picasso est un témoignage des difficultés de cette population étrangère, souvent condamnée à mener une vie extrêmement pauvre². Alcool, narcotiques, bagarres et vol à l'étalage, pour finir parfois par un suicide³, cette vie ressemblait curieusement à celle de la génération 1863, dans les faubourgs insalubres de Montmartre ou de Montparnasse. La place des artistes étrangers était extrêmement précaire, surtout lorsqu'ils parlaient très mal le français et n'étaient pas soutenus par un réseau de leur nationalité, n'avaient pas de quoi s'acheter des toiles et de l'huile, et ne disposaient pas des relations suffisantes pour pouvoir même espérer exposer dans un Salon. C'est ainsi qu'en 1909, le sculpteur pourtant français Paul Landowski (1875-1921), qui avait le malheur de porter un nom aux consonances étrangères, répondit à une enquête des *Tendances Nouvelles* sur le Salon d'Automne, exprimant ses déceptions : les « filles, femmes, neveux et nièces de grands hommes et de critiques d'art » disposaient des « plus belles places », et Landowski concluait : « Et ceux qui ne sont pas débrouillards crèvent... crèvent⁴. »

L'accueil des étrangers n'était pas bien meilleur au Salon des Indépendants, où les coteries étaient plus encore une réalité. Les étrangers, même s'ils pouvaient être aussi débrouillards que leurs collègues français, n'étaient pas du tout mieux lotis, au contraire. En 1910, l'artiste belge Edmond Verstraeten (1870-1956) se lamenta dans la suite de l'enquête de la revue *Tendances Nouvelles* :

¹ *Créer*, N°3 (1922), page 62 ; cité par le poète Arthur Petronio (1897-1983), *Vérités sur et autour de la Libre Abbaye de Créteil*, 1973, *Docks*, revue artistique et littéraire en ligne (http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/P_f/PETRONIO_F/CRETEIL_F/CRETEILPETRONIO.htm).

² Voir par exemple Pierre Cabanne, *Le Siècle de Picasso*, 4 vol., Paris, Denoël, 1975, Gallimard, 1992.

³ Cf. celui en 1901 de Casagemas, l'ami de Picasso, qu'on ne saurait réduire à un désespoir amoureux ; ou celui du camarade allemand de Picasso & Cie, Wiegels, décédé en mai 1908 des suites d'un abus de drogue.

⁴ Henry Breuil, « Promenades à travers les salons (le salon d'Automne) », *Tendances Nouvelles* N° 45 [décembre 1909], pp. 1019-1030 – p. 1021.

A cause de l'égoïsme et de la mauvaise volonté des dirigeants de la "Société nationale" et du "Salon d'Automne", du manque de tenue des "Indépendants", il n'est pas possible jusqu'ici, à un étranger, d'exposer dans de bonnes conditions dans la capitale artistique du monde civilisé¹.

Raison supplémentaire, dans le cas des artistes étrangers marginalisés à Paris, et qui avaient décidé d'y rester, pour rejoindre les réseaux avant-gardistes. La revue des *Tendances nouvelles* et son Union internationale des Beaux-Arts organisèrent ainsi un salon concurrent des autres salons modernistes en 1910, qui prétendit accueillir plus ouvertement les artistes de toutes origines². L'artiste allemande Ida Gerhardi, sous la direction de laquelle « la salle Allemande fut méthodiquement et parfaitement disposée³ », confirma ce choix concurrent dans une lettre à sa sœur en octobre 1910 :

Il y avait foule au vernissage [...] et il y a aujourd'hui dans le *Figaro* (par Arsène Alexandre, critique redouté) : "Mademoiselle Gerhardi présente de vigoureuses et saines peintures". Y être mentionnée signifie déjà quelque chose. [...] Je suis contente de ne pas être au Salon d'Automne. Ici [au salon de l'Union internationale des Beaux-Arts] ma salle joue un rôle, alors que là on aurait *peut-être* un petit tableau, caché sous un escalier⁴.

Les jeunes condamnés aux « dessous d'escalier », comme le soulignait plus tôt le critique Louis Vauxcelles (cf. supra), n'étaient donc pas seulement français.

Le passage des étrangers à l'avant-garde

Le passage des artistes étrangers marginalisés à l'avant-garde eut donc lieu entre 1906 et 1908, alors que ces artistes avaient longuement cherché à s'insérer dans les structures de l'art moderne parisien. Ce fut pour la plupart un ralliement au fauvisme – en particulier pour les artistes étrangers de la fameuse « académie Matisse », les Allemands Oskar Moll (1875-1947) et sa femme Margarethe Haeffner (1884-1977), leur compatriote Hans Purrmann (1880-1966), l'Américain Henry Bruce (1881-1936), et le Suédois Carl Palme (1879-1960), qui sollicitèrent Matisse en 1907-1908 pour fonder une Académie où le maître leur enseignerait la peinture⁵.

Pour d'autres, plus originaux, ce fut une révolte individuelle, mais qui suivait un phénomène collectif. Le Hollandais Kees Van Dongen par exemple, qui était né en 1877

¹ « Les opinions [...] », *Tendances nouvelles*, N° 48, pp. 116-119 (p. 118).

² *Tendances Nouvelles*, n° 49 (novembre 1910).

³ Henry Breuil, « Le Salon de l'Union », *ibid.*, pp. 1151-1164 (p. 1151).

⁴ A sa sœur Lilli, Paris, 4.10.10 : « Die Vernissage ging mit einem Strom von Menschen [...] u. heute steht im Figaro (von dem gefürchteten Arsène Alexandre) "Mademoiselle Gerhardi présente de vigoureuses et saines peintures." Da erwähnt zu werden, bedeutet schon was. [...] Bin froh, nicht im Herbstsalon zu sein – hier spielt mein Saal eine Rolle, u. dort hätte man *vielleicht* ein kleines Bild, diesmal unter einer Treppe verborgen.“ (*Briefe von Ida Gerhardi : Eine westfälische Malerin zwischen Paris und Berlin*, Münster, 1993, pp. 288-289).

⁵ Voir Siegfried und Dorothea Salzmann, *Oskar Moll – Leben und Werk*, Bruckmann, München, 1975

dans un faubourg de Rotterdam, était de la même génération que les fauves¹. Inscrit à seize ans aux cours du soir de l'Académie des Arts et des Sciences de Rotterdam, il découvrit vers 1895 la couleur et participa à une première exposition de groupe au *Stedelijk Museum* d'Amsterdam. En 1897 il partit pour Paris, hébergé sur la butte Montmartre par son compatriote le peintre Ten Cate (1858-1908). Commença pour lui le chapelet habituel, pour les jeunes étrangers à Paris, de la misère, des menus travaux, des expositions dans les petites galeries. En 1898, Van Dongen participa chez Le Barc de Boutteville à une exposition de groupe. Il y fit la connaissance de Félix Fénéon qui l'introduisit dans l'avant-garde parisienne du début du siècle. Van Dongen fut ainsi intégré aux milieux artistes avant-gardistes et anarchistes parisiens. En octobre 1901, il illustra un numéro de *l'Assiette au Beurre* consacré à la condition des prostituées. Van Dongen collaborait également à la *Revue blanche*, mais aussi à *Gil Blas*, au *Rire*, au *Froufrou* ou à *L'Indiscret*. Parrainé par Paul Signac et Maximilien Luce, Van Dongen avait adopté également la touche pointilliste dans sa peinture : il exposa au Salon des Indépendants en 1904. Son exposition personnelle chez Vollard, en octobre 1904, fut un échec. L'année suivante Van Dongen participait à une exposition de groupe chez Berthe Weill, ainsi qu'au Salon des Indépendants.

Comme Matisse, Van Dongen avait d'abord rejoint la génération précédente des avant-gardes. Sa réponse à l'enquête de Charles Morice sur la situation de l'art contemporain, en 1905, montra qu'il identifiait l'impressionnisme comme la cause fondamentale des difficultés de sa génération. Si l'artiste fut présent au Salon d'Automne de 1905, il ne fut pas cependant lié tout de suite au fauvisme. Lors de son exposition personnelle à la galerie Druet, en 1905, la critique remarqua son traitement de la lumière par des procédés pointillistes. Van Dongen commença à s'intéresser au fauvisme *après* l'incident de la salle des fauves au Salon d'Automne, mais sa palette, tout en devenant fauve, gardait une technique encore dérivée du néo-impressionnisme. Ce n'est que vers la fin 1906 qu'il abandonna réellement le pointilliste et devint pleinement, brutalement « fauve ». Van Dongen est ainsi un exemple parmi d'autre de cette population de jeunes artistes étrangers marginalisés du champ artistique parisien et qui, comme leurs homologues français, mirent un temps non négligeable à trouver la voie de l'innovation, ne passant réellement à l'avant-garde esthétique qu'après 1906-1907. Picasso en est un autre, qui ne passa à l'innovation

¹ Voir par exemple *Kees Van Dongen, le peintre, 1877-1968*, cat. exp., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1990 et le catalogue de l'exposition *Van Dongen du Nord et du Sud*, Lodève, Musée de la ville de Lodève, du 26 juin au 31 octobre 2004.

radicale « qu'en » 1907, et encore n'essaya-t-il même pas de montrer dans un Salon ou une galerie les toiles hurlantes qu'il fit après *Les Demoiselles d'Avignon*¹.

« L'événement » des *Demoiselles d'Avignon* est à relier directement à l'ouverture par les fauves, et en particulier par Matisse, d'un espace à la révolte contre la génération précédente, et à la possibilité nouvelle d'une référence symbolique aux grands martyrs de cette génération, en particulier Gauguin. Le point de départ proprement dit de la grande toile de Picasso se situe ainsi après la rétrospective Gauguin au Salon d'Automne de 1906, où Picasso fut frappé par les Tahitiennes de Gauguin et en fit des croquis dans ses carnets. L'idée de réunir des femmes dans une présentation de bordel, fut l'occasion de parodier l'exotisme facile du *Bain Turc* d'Ingres, redécouvert au Salon d'Automne de 1905 après sa sortie de la collection du prince Amédée de Broglie. Picasso se lançait en même temps dans une rivalité avec de Matisse, dont le *Bonheur de vivre* exposé aux Indépendants de 1906, s'évadait tout autant dans un exotisme trompeur. Lors de son séjour à Gósol, Picasso orienta sa peinture vers un primitivisme déformateur. Le primitivisme des premières versions du Bordel d'Avignon était une façon d'être moderne, et n'était pas réellement propre à Picasso qui rejoignait Girieud, Derain ou Matisse dans leurs recherches esthétiques. Picasso entraînait ainsi dans la bataille des avant-gardes parisiennes.

On pourrait adjoindre au cas de Picasso celui de František Kupka. Le profil de cet artiste tchèque était aussi celui d'un jeune artiste prometteur à l'étranger, parti pour Paris où la misère l'attendait, qui tomba lui aussi dans la marginalité et rejoignit, après un passage par les réseaux de l'avant-garde de la génération postimpressionniste, l'innovation artistique après 1906². Kupka, originaire de Bohême orientale, avait suivi l'enseignement des Académies de Prague puis de Vienne. Il vint à Paris en 1896 et s'installa à Montmartre où la vie était peu chère et les artistes nombreux. Il travailla comme dessinateur satirique pour les publications des milieux anarchistes, en particulier *L'Assiette au Beurre*, et illustra des livres émanant des mêmes milieux (*L'Homme et la Terre* d'Elisée Reclus). De même Kupka exposait dans les petites galeries (Berthe Weill en décembre 1903) et fréquentait les milieux de la jeunesse sans avenir autre que celui des marges.

En 1906, Kupka avait encore le profil d'un peintre anarchiste héritier de l'Art nouveau de la génération précédente. Il exposa ainsi à Prague, en avril-mai au Club Slavia, des séries de peintures en relation avec *L'Homme et la Terre* de Reclus, dont les titres parlaient d'eux-

¹ Pour un résumé très clair de la réalisation des *Demoiselles d'Avignon*, voir le *Dictionnaire Picasso* de Pierre Daix, Paris, Robert Laffont, 1995, pp. 246-255 et 83-84.

² Sur Kupka, voir le cat. exp. *František Kupka 1871-1957 ou l'invention d'une abstraction*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 22 novembre 1989-25 février 1990, Paris, Paris-Musées, 1989.

mêmes : « Paix », « Religion », « Argent ». C'est à cette époque cependant qu'il prit la voie d'un avant-gardisme non plus seulement social mais aussi esthétique. Ayant emménagé à Puteaux dans un pavillon voisin de celui de Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), il devint un membre régulier des « Dimanches de Puteaux » où l'on parlait sciences, occultisme, quatrième dimension et rénovation de l'art par la « divine proportion ». C'est à partir de cette époque que sa peinture prit un tournant non négligeable. En 1907, Kupka se mit à rédiger un ouvrage sur *La Création dans les arts plastiques* : le pas d'une prise de position était fait. Au Salon d'Automne de 1912, il exposa pour la première fois des œuvres complètement abstraites.

Bien des noms s'ajouteraient à ceux de Kupka, Van Dongen et Picasso, les noms d'autres artistes étrangers qui rejoignirent l'avant-garde parisienne autour de 1906-1907, en décalage d'un ou deux ans par rapport à leurs homologues français. Citons par exemple ceux qui rejoignirent le groupe de l'Abbaye de Créteil, un petit phalanstère d'artistes fondé en 1906-1907 à l'initiative des écrivains Charles Vildrac (1882-1971), Alexandre Mercereau et du poète Henri-Martin Barzun, et des peintres français Albert Gleizes et Berthold Mahn (1881-1975)¹. Parmi les artistes qui furent les visiteurs réguliers de l'Abbaye, si l'on se fie au témoignage du poète Arthur Petronio (1897-1983) qui en 1923 consulta les imprimés de l'Abbaye conservés par Alexandre Mercereau,

et dont la liste s'arrêtait à juillet 1907, figuraient les noms suivants : Les peintres Berthold Mahn, Henri Doucet, [J.] Pinta, Henri le Fauconnier, Maurice Robin, Marie Laurencin, André Derain, Henri-Georges Ibels, Georges Braque, Brunelleschi, Ardengo Soffici, Alberto Savinio (le frère de De Chirico), le sculpteur Brancusi².

Parmi les étrangers cités par Arthur Petronio en 1923, on trouve le Florentin Ardengo Soffici (1879-1974) qui, installé à Paris de 1900 à 1907, s'y était ouvert aux idées nouvelles. Il fréquentait alors les ateliers des peintres d'avant-garde, les soirées de *La Plume*, passait la nuit dans des soirées où Mercereau lisait Laforgue, Rimbaud et Lautréamond. Par ce réseau, il rencontra Apollinaire qui le présenta un peu plus tard à Picasso et Max Jacob (1876-1944)³. Autre exposant avec l'Abbaye de Créteil, le sculpteur Constantin Brancusi (1876-1957) était arrivé à Paris en 1904, venu à pieds de sa Roumanie natale après des études artistiques à Craiova (1894-1898) puis Bucarest (1898-1901). Brancusi était entré dans l'atelier de Rodin comme assistant au mois de mars 1907, et commençait à faire parler un

¹ Voir la mise au point de Gladys Fabre, « Albert Gleizes et l'Abbaye de Créteil », dans *Albert Gleizes ou le Cubisme en Majesté*, catalogue d'exposition, Barcelone, Musée Picasso – Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2001, pp. 130-143.

² Arthur Petronio, *Vérités sur et autour de la Libre Abbaye de Créteil*, 1973, publié dans *Docks*, revue artistique et littéraire, *op. cit.*

³ M. Richter, *La Formazione francese di Ardengo Soffici*, Milan, Vita e Pensiero, 1969.

peu de lui dans les Salons d'art moderne à Paris¹. On peut douter de la présence de l'Italien Alberto Savinio (1891-1952), étant donnée sa jeunesse avant 1907². Mais les étrangers étaient particulièrement attirés par ce phalanstère artistique d'avant-garde.

Dans la liste de noms cités par Petronio, on trouve certaines figures de l'avant-garde de la génération 1890 – ainsi Henri-Gabriel Ibels qui avait participé au groupe nabi. Mais la plupart des artistes de l'Abbaye s'étaient ralliés aux discussions des nouvelles avant-gardes, quand ils ne s'étaient pas déjà distingués dans des milieux plus revendicatifs. André Derain était depuis 1905 une figure importante de l'avant-garde parisienne, puisqu'il avait été inclus par la critique dans le « groupe » des fauves, et faisait même figure, à côté de Matisse, de chef de groupe. Henri Le Fauconnier (1881-1946) était à cette époque assez bien inséré dans le système des Salons parisiens et commençait à faire parler de lui. Il n'avait exposé au Salon d'Automne qu'en 1903, apparemment refusé aux sessions suivantes, puisqu'il tenait en même temps à exposer aux Indépendants (où il fut présent chaque année à partir de 1904). Il s'était fait à cette époque le peintre de Paris, de la Seine et de ses vues. En 1907 il rejoignit la nébuleuse des fauves, de même que Georges Braque³. Ce dernier venait de découvrir à l'automne 1906, à l'Estaque avec son ami Othon Friesz, la palette de contrastes des couleurs fauves, et avait connu ses premiers succès au Salon des Indépendants de 1907. Marie Laurencin (1883-1956) avait probablement été conduite vers l'Abbaye de Créteil par Braque qui la connaissait depuis l'académie Humbert. En 1907, elle devint la maîtresse de Guillaume Apollinaire, et suivit donc ce dernier dans ses découvertes du côté de Montmatre et du Bateau-Lavoir. Là, Braque fut conduit également par Pablo Picasso qui avait noté dans ses carnets, après le Salon des Indépendants de 1907, le projet de le rencontrer⁴.

Pourquoi ce décalage de deux, trois ou quatre années entre le passage des artistes étrangers à Paris à l'avant-garde, et l'apparition de la nouvelle avant-garde parisienne, le fauvisme, en 1905 ? L'avènement des fauves avait montré la violence de la révolte des peintres de la génération née autour de 1880, et révélait aux artistes étrangers les plus marginalisés que leur révolte n'était pas isolée. Le décalage est à relier, pour certains cas, au temps qu'il fallut aux artistes étrangers pour s'intégrer dans les milieux novateurs parisiens. On constate, en analysant précisément les trajectoires des artistes étrangers exposant au

¹ Voir Doïna Lemny, *Le milieu artistique et culturel de Brancusi – Essai d'investigation à partir du legs au Musée national d'Art moderne*, thèse de doctorat, Paris I, 2 t., 1997 (chronologie).

² Savinio était à la fois poète, musicien, compositeur et peintre. Il passait apparemment régulièrement à Paris, où il s'installa en 1911 avec son frère Giorgio De Chirico (1888-1978).

³ D'après Michel Puy, « Les Fauves », *La Phalange*, 15 octobre 1907, pp. 450-459 ; repris dans *L'Effort des peintres modernes*. Paris, Albert Messein, 1933, p. 63.

⁴ D'après Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso op. cit.*, p. 121.

Salon d'Automne, que ce n'est qu'après deux ou trois ans de présence à Paris que ces peintres entraient réellement dans le champ de l'art moderne parisien, en exposant aux Indépendants ou au Salon d'Automne – et encore cette entrée était-elle précaire. Quand il peut être mesuré, le décalage moyen entre la date d'arrivée à Paris et l'exposition au Salon d'Automne est d'un peu plus de deux ans. L'intervalle entre date d'arrivée et exposition au Salon d'Automne fut d'une année pour Amedeo Modigliani (1884-1920), arrivé à Paris en 1906 et exposa au Salon d'Automne de 1907. Il fut de deux ans pour Constantin Brancusi, qui était arrivé en 1904 et y exposa en 1906. Jules Pascin (1885-1930), arrivé de Bulgarie en 1905, n'exposa au Salon d'Automne qu'en 1908. A cette date, il avait déjà exposé à Berlin (Sécessions d'hiver, dessins, 1906 et 1907), où il était connu comme grand dessinateur et humoriste, ainsi qu'à Budapest et à Brême. A Paris on ne s'intéressait pas à lui.

Ainsi le système sécessionniste international entretenait-il sa remise en cause en n'accordant pas de place aux jeunes, en envoyant ces jeunes découvrir à Paris une modernité dont les institutions récentes, Salons, galeries, revues, n'accordaient pas plus de place à l'innovation. Il était logique qu'à l'issue de vingt ans de domination de l'impressionnisme, la nouvelle génération des avant-gardes se fit beaucoup plus violente que ses prédécesseurs. La révolte était autant esthétique que sociale. Il était logique, plus encore, qu'en quelques années, voire quelques mois, cette avant-garde française fût rejointe par des artistes étrangers venus à Paris chercher une gloire qui se refusait à eux. La crise internationale du sécessionnisme commençait. Mais dans cette crise, le pôle parisien était une référence des plus ambiguës. Point de mire de la hiérarchie des valeurs sécessionnistes, Paris pouvait-il le rester pour la nouvelle génération avant-gardiste ?

La crise du sécessionnisme à l'étranger : nouvelles avant-gardes et rejet de la domination parisienne en Allemagne

L'apparition d'avant-gardes à l'étranger, et non plus à Paris, se fit ainsi le plus souvent *contre* la capitale mondiale des arts. En Allemagne, la crise explosa en 1905, enclenchée d'abord par une réaction générale contre la domination de Paris dans l'art moderne. La naissance de ce que l'histoire de l'art a nommé « expressionnisme » marqua l'apparition d'une avant-garde nouvelle, structurellement proche par ses choix esthétiques et ses références primitives, de la révolte fauve, mais décidée à donner une version germanique de l'art moderne.

L'impossible relève des générations ? Le cas Beckmann

Après 1900, une carrière d'artiste moderne en Allemagne ne semblait pas possible en dehors du système sécessionniste, en particulier dans les centres artistiques où les milieux modernistes étaient les plus tournés vers Paris. Difficile, dans ce cadre, de percer autrement que comme épigone de l'impressionnisme parisien. On constate ainsi une homologie frappante entre la situation des jeunes artistes allemands entrés dans le champ de l'art vers 1900, et celle de la génération fauve à Paris.

Ce fut en particulier le cas du peintre Max Beckmann (1884-1950), né à Leipzig, qui ayant échoué en 1899 à entrer à l'académie des Arts de Dresde, intégra à l'été 1900 la *Großherzogliche Kunstschule* [Ecole grand-ducale des arts] de Weimar¹. Weimar avait une école d'art des plus progressistes à cette époque en Allemagne. Depuis les années 1890, on pouvait y voir des expositions spéciales d'impressionnistes français. En avril 1902 on y avait fait venir Hans Olde (1855-1917), membre fondateur de la Sécession de Berlin, pointilliste modéré, pour prendre la direction de la *Kunstschule*. A l'automne 1912 Henri Van de Velde, ami de Signac, de Van Rysselberghe et du comte Kessler, ouvrit à Weimar un séminaire d'arts appliqués. Weimar était devenu un centre de l'art nouveau. La nomination, au printemps 1903, du comte Kessler comme directeur de l'Exposition permanente, orienta celle-ci dans une direction plus novatrice encore – celle des avant-gardes postimpressionnistes françaises.

Weimar regardait vers Paris². A Weimar, Beckmann avait choisi de s'orienter vers la *Naturklasse* où l'on travaillait la peinture de genre et le paysage. Il en devint bientôt le meilleur élève. Beckmann, le peintre prometteur, partit donc en toute logique poursuivre ses études à Paris. Il y passa plusieurs mois entre la fin 1903 et le printemps 1904, suivant les cours de l'académie Colarossi. En cohérence avec la sensibilisation postimpressionniste qu'il avait reçue à Weimar, le peintre se reconnut dans la génération des admirateurs de Cézanne et rejeta l'impressionnisme. A Paris il aurait développé « une forte répulsion contre le flot des imitateurs impressionnistes qui dominait là-bas³ ».

De retour en Allemagne, Beckmann décida de s'installer à Berlin. Ses œuvres étaient à l'époque marquées par l'influence des postimpressionnistes. Commença alors pour lui une

¹ Les paragraphes qui suivent sont le fruit en particulier des lectures suivantes : Max Beckmann, *Frühe Tagebücher*, éd. D. Schmidt, Munich, 1985 ; Christoph Engels, *Auf der Suche nach einer „deutschen“ Kunst : Max Beckmann in der Wilhelminischen Kunstkritik*, VDG, Weimar, 1997 et *Beckmann*. cat. exp. Paris, Editions du Centre Pompidou, 2002.

² Voir à ce sujet Karl-Heinz Heimer, „Hoffnung und Enttäuschung. Henry van de Veldes Kunstgewerbeschule und das frühe Bauhaus“, in *Henry van de Velde : Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Cologne, Wienand Verlag, 1992, pp. 285-337; et Béatrice Joyeux-Prunel, « Paris-Weimar-Berlin: le „pivot merveilleux“? » in *Weimar-Paris/Paris-Weimar. Kunst und Kulturtransfer um 1900*, mit einer Einleitung von Marie Louise von Plessen, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2004.

³ « einen starken Widerwillen gegen die Hochflut von impressionistischen Nachahmern, die dort herrschte. » (Beckmann à Reinhard Piper, cité in Piper, *Mein Leben als Verleger*, 1991², p. 328).

période d'incertitude qu'on pourrait comparer à celle, plus précoce, de Matisse, ou de Derain. L'originalité n'était pas encore acquise : Beckmann suivait finalement lui aussi les tendances parisiennes. Présent en 1906 à la Sécession de Berlin, le peintre était encore classé dans la clique des artistes incapables de s'émanciper de la tutelle esthétique parisienne et dépendant étroitement de la galerie de Paul Cassirer, le directeur despotique de la Sécession. On put lire dans la revue *Der Kunstwart* à cette occasion :

Deux sortes d'artistes donnent le ton aux expositions de la Sécession berlinoise. Premièrement, ceux qui exposent régulièrement au Salon Cassirer ; en second lieu, ceux qui pourraient y exposer. [...] n'est-il pas remarquable que les nouveaux qui émergent à la Sécession de Berlin s'accordent extrêmement bien au style du Salon Cassirer ? Ces Beckmann et Bayer, Brockhusen et Purrmann sont si étrangement semblables... [...] Monsieur Cassirer lui-même n'a jamais caché qu'il n'y a pour lui qu'une sorte de bonne peinture : la peinture impressionniste des ateliers parisiens. Et que par conséquent seuls sont dignes de cette exigence, les artistes qui tentent de s'adapter à l'impressionnisme français, à l'art du regard nerveux et instable¹.

Comment faire sa place en-dehors de ces exigences ? Beckmann semble avoir cru un temps pouvoir respirer sous la tutelle du réseau néo-impressionniste allemand – de même que Matisse, à un stade comparable de sa carrière, était allé chercher l'originalité du côté de Signac et du pointillisme. Il y fut d'autant mieux accueilli qu'il pouvait représenter la génération des successeurs du sécessionnisme allemand. Il fut ainsi accepté à la troisième exposition du *Deutscher Künstlerbund*, ouverte en juin 1906, où ses *Junge Männer am Meer* [*Jeunes hommes au bord de la mer*] [Figure 42] reprenaient explicitement la tradition des *Jeunes hommes au bord de la mer* de Max Liebermann, tout en adoptant une technique plus novatrice, inspirée cependant des figures les plus importantes du sécessionnisme berlinois : Hans von Marées, dont Julius Meier-Graefe faisait la promotion depuis quelque temps, et Edvard Munch dont l'exposition scandaleuse en 1892 avait été à l'origine de la cristallisation du mouvement d'opposition à l'académisme berlinois. Il était logique que Beckmann fût remarqué par le comte Kessler qui l'imposa comme lauréat du « prix d'honneur du *Künstlerbund* », avec Dora Hitz (1856-1924), membre fondatrice de la Sécession berlinoise, et Hermann Schlittgen (1859-1930), important sécessionniste munichois, ami de Munch. Beckmann était un nouveau sécessionniste parmi les autres.

¹ Willy Pastor, « Berliner Sezession », *Kunstwart*, 19, 3 (1906), pp. 214-15 : «Zwei Arten von Künstlern pflegen den Berliner Sezessionsausstellungen das Gepräge zu geben. Erstens solche, die ständig im Salon Cassirer ausstellen, und zweitens solche, die ständig dort ausstellen könnten. [...] Ist es nicht merkwürdig, daß neuen Leute, die in der Berliner Sezession auftauchen, so überraschend gut in den Salon Cassirer passen ? Diese Beckmann und Bayer, Brockhusen und Purrmann sind sich so seltsam ähnlich. [...] Herr Cassirer selbst hat nie ein Hehl daraus gemacht, dass es für ihn nur eine Art guter Malerei gebe : die impressionistische der Pariser Ateliers; und dass der Forderung demnach nur diejenigen Künstler würdig seien, die sich dem französischen Impressionismus, der Kunst des nervösen, unstillen Blickes, anzupassen versuchen.» (Engels, *op. cit.*, p. 98).

**Figure 42 : Max Beckmann (1884-1950),
Junge Männer am Meer, 1905,
huile sur toile, 148 x 235 cm,
Kunstsammlungen zu Weimar**



On retrouve ici pour un cas individuel l'interlude silencieux que nous constatons à une échelle collective sur le champ de l'art moderne parisien. L'histoire de l'art a répercuté cet interlude silencieux ou dominé, dans la carrière de Beckmann. Ainsi la traduction française des *Ecrits* de Max Beckmann élude-t-elle totalement la période 1904-1906, comme si ces deux années n'avaient pas été fécondes pour la créativité artistique du peintre¹. En Allemagne, pas plus qu'à Paris, le système sécessionniste ne permettait pas jeunes de trouver leur place ; il ne les aidait pas davantage à s'émanciper.

Encore l'attraction parisienne

L'attraction parisienne n'y contribuait pas. Oskar Moll et Hans Purrmann, les deux fondateurs allemands de l'Académie Matisse à Paris en 1907-1908, en sont l'exemple le plus révélateur. Oskar Moll venait comme ses camarades des milieux sécessionnistes allemands, et sa carrière semblait bien partie, dans le sillage des plus grands peintres de la génération sécessionniste². Il était lié au grand sécessionniste Lovis Corinth, dans l'atelier duquel il avait travaillé entre 1900 et 1903 ; en 1902, il avait rencontré Munch et exposé avec lui chez Paul Cassirer à Berlin. En 1906 sa carrière n'avait pourtant toujours pas décollé. Moll restait à l'ombre de ses grands prédécesseurs. D'où probablement une attitude ambiguë : tout en restant membre de la Sécession de Berlin, le peintre était en contact avec Otto Mueller (1874-1930) et Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), peintres de la nouvelle avant-garde antisécessionniste à Dresde. En 1907, lors d'un voyage à Paris, il fut introduit dans le cercle des artistes étrangers au café du Dôme, à Montparnasse, et s'intéressa à Matisse. A partir de cette époque Moll devint un élève du fauve. La rupture avec la Sécession était faite.

¹ Max Beckmann, *Ecrits*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2002. Les sauts chronologiques de l'exposition *Beckmann* du Centre Pompidou (2002) participaient de la même approche.

² Voir Siegfried und Dorothea Salzmann, *Oskar Moll – Leben und Werk*, Munich, Bruckmann, 1975.

Même trajectoire pour Hans Purrmann¹. En 1897 il étudiait à l'Académie de Munich, où il fut en 1901 l'élève du grand Franz Stuck. S'éloignant de la peinture munichoise, il fut attiré à Berlin par la lecture de la revue sécessionniste *Kunst und Künstler* en 1903-1904. Progressivement il s'intégra aux milieux de la Sécession de Berlin, remarqué par Meier-Graefe et conseillé par Cassirer. En 1905 Liebermann lui apprit personnellement qu'on l'avait élu à la Sécession de Berlin. Cassirer lui avait conseillé de s'installer à Berlin. Purrmann préféra pourtant l'horizon parisien, manifestement plus ouvert pour son avenir de peintre moderne : il suivit en 1905 ses amis Rudolf Levy (1875-1944) et Albert Weisgerber (1878-1915). Au Salon d'Automne de 1906 il découvrit le fauvisme, en même temps qu'il avait rejoint les cercles munichois à Paris. Purrmann trouva sa voie à l'école de Matisse.

On pourrait multiplier les noms d'artistes qui suivirent le même type de trajectoire. Ainsi d'Eugen Spiro (1874-1972), qui passa lui aussi par l'atelier de Frantz von Stuck à Munich et commença sa carrière comme jeune membre de la Sécession munichoise (1900-1903)². Spiro, qui envoyait aux Sécessions de Munich et de Vienne, obtint ses premiers succès convaincants au *Künstlerbund*, comme Beckmann. Installé à Berlin en 1904, il frayait dans les réseaux sécessionnistes et fut accepté comme membre de la Sécession deux ans plus tard. Mais sa décision de partir était prise : en 1906 il s'installa à Paris. Sa rupture avec le sécessionnisme et ses prolongements était d'autant plus douloureuse que son épouse depuis 1903, l'actrice Tilla Durieux, l'avait quitté en 1905 pour s'unir à... Paul Cassirer.

Naissance d'une avant-garde germanique dans les milieux plus en retrait

La réaction des jeunes fut plus marquée dans les milieux éloignés de la domination symbolique parisienne. Beaucoup plus isolés, les artistes en retrait des plus importantes capitales artistiques en Allemagne avaient encore moins de chances de percer dans le champ allemand de l'art moderne, mais subissaient moins d'entraves psychologiques et structurelles à l'émancipation, que ce soit à cause de la domination des milieux de la Sécession, ou à cause de l'attraction parisienne. C'est ainsi que début juin 1905, quatre étudiants en architecture à l'École technique supérieure de Dresde fondèrent une association qu'ils baptisèrent, sur une suggestion de Karl Schmidt-Rottluff, Le Pont (*Die Brücke*). Le groupe des quatre, Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl (1880-1966), Erich Heckel (1883-1970) et Ernst Ludwig Kirchner (1883-1938), s'enrichit en 1906 de Max Pechstein (1881-1955), et brièvement d'Emil Nolde (1867-1956). La tête pensante du groupe était Kirchner, dont la

¹ Voir *Hans Purrmann (1880-1966) – Im Raum der Farbe*, éd. M. M. Gerwenig, Historisches Museum der Pfalz-Speyer, 1996.

² Vera Liebrecht, *Eugen Spiro – Leben und Werk*, Diss. Aachen, 1987.

trajectoire avait justement été marquée par l'insupportable domination des grandes figures du sécessionnisme. Kircher s'était rendu à l'hiver 1903-1904 à Munich pour étudier la peinture à la *Kunsthochschule*, et avait suivi les cours de l'école privée de Hermann Obrist (1863-1927), membre éminent de l'élite des maîtres-es-art nouveau à Munich. On peut comprendre que Kirchner n'ait pas prolongé son séjour munichois. L'artiste déclara d'ailleurs dans une lettre du 17 avril 1937, qu'il avait éprouvé un violent besoin de renouvellement de l'art allemand après avoir visité une exposition de la Sécession de Munich¹.

Kirchner n'était pas seul à avoir subi la domination de la génération sécessionniste. Otto Mueller qui rejoint la *Brücke* beaucoup plus tard, en 1910, avait étudié à Munich dans l'atelier de Franz von Stuck. Emil Nolde, qui adhéra au groupe en 1906, avait tenté ses débuts de carrière dans les réseaux du sécessionnisme munichois. De son vrai nom Emil Hansen, il était né à Nolde dans le Nord-Schleswig en 1867. Il était donc à peine plus jeune que Franz Stuck (né en 1864), et que les personnalités dominantes du sécessionnisme munichois. En 1894, âgé de vingt sept ans, Emil en était pourtant encore à réaliser des cartes postales pour la revue sécessionniste *Die Jugend*. Refusé à l'Académie des Beaux-Arts de Munich en 1898, justement dans l'atelier de Franz Stuck, il lui fallut convenir que sa voie n'était pas assurée dans les milieux modernistes bavarois. En 1899 Nolde partit pour Paris, où il suivit les cours de l'Académie Julian.

Jusqu'en 1901 l'artiste mena une vie d'errances : à l'automne 1900 il était à Copenhague, séjournant à Husteded, à la saison suivante à Lildstrand, s'installant en 1901 à Berlin. Là, sans cesse en voyages, Emil Hansen prit le nom d'Emil Nolde : nouveau départ symbolique dans sa carrière, Hansen-Nolde tentait cette fois de s'intégrer au champ de l'art moderne à Berlin. Peine perdue : ses peintures furent refusées à la Sécession de Berlin en 1902. S'ensuivit une période ponctuées de voyages, allers et retours entre le Nord et Berlin, Hagen, Hambourg. Alors qu'il avait adhéré à la *Brücke*, Nolde vit enfin son horizon s'éclaircir : il avait rencontré à Hagen le collectionneur Karl-Ernst Osthaus (1874-1921), dont l'entregent l'aida à percer. Son tableau *Erntetag (La Moisson)* fut accepté à la Sécession de Berlin ; Nolde exposa à Dresde, à Weimar où le comte Kessler se démenait pour l'art moderne ; en 1907 il exposa au musée Folkwang de Hagen, participa de nouveau à la Sécession de Berlin. On peut comprendre que son association avec la *Brücke* ait peu duré : à la fin de l'année 1907, Nolde quitta la *Brücke*. Sa carrière semblait lancée, cette fois

¹ D'après Lionel Richard, « Anatomie d'une époque », in *Figures du Moderne (1905-1914) : L'expressionnisme en Allemagne*, cat. exp., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1992, p. 23.

dans les milieux sécessionnistes : en 1908 Nolde exposa chez Cassirer. L'avant-gardisme s'entretenait donc des rejets du système sécessionniste ; et inversement : lorsqu'un artiste avait le vent en poupe il mettait un frein à son avant-gardisme. Mais Nolde, comme Beckmann, restait « à l'ombre de ». L'originalité était loin d'être conquise.

Quant à ceux qui persévérèrent dans la stratégie d'opposition, ils avaient abandonné toute tendance esthétique trop proche de l'impressionnisme ou du sombre style de la Sécession munichoise, pour adopter un art primitif, parfois violent, que n'aurait plus la couleur et qui s'opposait explicitement à la domination artistique de l'impressionnisme international. Vers 1908, les peintres de la Brücke éprouvèrent le besoin d'entrer en lien avec leurs homologues allemands et étrangers. Nolde, qui n'était finalement pas si « lancé », quitta le groupe en 1907 et se rapprocha des jeunes à Berlin, où il côtoyait le groupe de Beckmann. Pechstein, qui revenait d'un assez long séjour en Italie, se rendit en novembre 1907 à Paris où il resta à peu près une année. Là il prit rapidement contact avec la nébuleuse des fauves. Kees Van Dongen devint ainsi membre du groupe *Die Brücke*, même s'il n'exposa jamais avec lui. En septembre 1908 eut lieu à la galerie Richter de Dresde une exposition d'œuvres des fauves : Pechstein en fut probablement l'intermédiaire¹.

Parce que l'expressionnisme était dirigé contre les caractéristiques les plus déterminantes de ce système, il était inévitable qu'il ressemblât beaucoup, dans ses traits principaux, au fauvisme qui réagissait contre le même système. La question des rapports entre le fauvisme et l'expressionnisme allemand, apparus à la même époque et très proches par leur travail sur la couleur et la violence de la peinture, par a fait couler beaucoup d'encre². Outre la dimension anti-française du mouvement expressionniste, sa proximité esthétique avec le fauvisme, celle du dessin maltraité, de la référence primitive et de la recherche de l'expression intérieure, s'inscrivait dans une même réaction contre les formules dépassées de l'art moderne international. Point n'était besoin d'être passé par Paris pour s'exaspérer du système sécessionniste dans ses dimensions esthétiques, sociales et philosophiques. La réaction était structurelle.

Le système sécessionniste s'épuisait. L'impressionnisme avait donné toutes ses formules, de la brosse hâtive au divisionnisme appliqué, des thèmes urbains aux paysages fleuris, des scènes parisiennes aux parties de campagne, et sa domination à Berlin devenait insupportable. D'autre part l'école sécessionniste munichoise étouffait les jeunes artistes en quête de moins de symboles et plus de vie, moins de nuit et plus de couleur. L'élitisme

¹ Magdalena M. Moeller, « La gravure dans l'histoire de la Brücke », in *Figures du moderne, op. cit.*, p. 65.

² Gabrielle Linnebach, « La Brücke et le Fauvisme. Une querelle dépassée » in *Paris-Berlin, op. cit.*, pp. 70 sq.

sécessionniste enfin ne sélectionnait pas de novateurs, et ne fonctionnait plus que pour assurer au groupe qu'il avait déjà consacré une domination plus incontestable.

La crise de la Sécession

Les jeunes artistes allemands que les milieux sécessionnistes tentaient d'assimiler, et dont Beckmann était la figure la plus en vue, réagirent plus tard que les artistes de la *Brücke*, et de manière progressive, à partir de 1907-1908. Le comte Kessler, dont l'avant-gardisme restait modéré, et qui n'avait pas rompu ses liens avec les réseaux sécessionnistes, mit Beckmann en contact avec Meier-Graefe, le critique et théoricien du sécessionnisme. Une visite humiliante au critique d'art, au printemps 1907, enclencha le détonateur de la révolte de Beckmann. Le peintre rompit avec ses héritages, régla ses comptes avec les influences qu'il avait subies ou choisies, et décida de ne s'en remettre qu'à lui-même. L'artiste, dont on attendait beaucoup à Berlin, y devint membre de la Sécession en 1908. A Berlin il s'entoura de jeunes artistes qui, comme lui, avaient l'ambition de changer les choses : Rösler, Tuch, Schocken et Nauen, Emil Nolde.

Estimant que l'art moderne était parvenu à une impasse, Beckmann prit la tête à Berlin d'une réaction agressive contre la peinture française. Il s'attaqua plus particulièrement à la peinture française nouvelle devant laquelle semblaient s'entrouvrir, depuis 1908, les portes des meilleurs Salons berlinois, dans une liberté qu'on n'accordait pas aux jeunes générations allemandes. Lorsqu'eut lieu chez Cassirer une exposition Matisse, en janvier 1909, Beckmann se révolta contre l'« effronterie éhontée » du roi des fauves à Paris, et contre l'accueil (pourtant bien relatif) qu'on lui faisait en Allemagne¹. Dans son journal, l'artiste ne cite à cette époque plus aucun impressionniste allemand. Il critique au contraire Max Liebermann, « théoricien de principes », et Klinger, « insupportable à tout point de vue² ». Cherchant désormais son style propre, Beckmann se tourna vers l'art ancien : Rembrandt, Franz Hals, Rubens ou le réalisme. Mais en peinture il aboutissait encore à l'impasse d'un réalisme impressionniste, que ne rachetait pas son choix de formats monumentaux. La critique progressiste lui reprocha son ambition et le grotesque de ses trop grandes compositions. On l'accusait de manquer de personnalité ; de vouloir dépasser l'impressionnisme avec l'impressionnisme. Pour les milieux libéraux de gauche, de plus en

¹ « eine unverschämte Frechheit nach der anderen. » Journal, 7.01.1909, in Beckmann, *Leben in Berlin*, Munich, 1966. La traduction de l'édition française des *Ecrits*, *op. cit.* p. 102, n'est pas exacte : « une effronterie après l'autre ».

² « etwas prinzipiellen Theoretiker » (24 janv 1909). Les *Ecrits* traduisent par : „des artistes trop cérébraux“ (*ibid.* p. 112).

plus désireux de voir l'art allemand se défaire de ses racines impressionnistes, Beckmann n'apportait aucune solution.

D'où la révolte plus nette du peintre. En 1908, il envisagea de fonder une nouvelle Sécession. Il y échoua, par manque de finances et surtout faute de recrues : la domination symbolique et financière des sécessionnistes était trop forte. Georg Kolbe (1877-1947) par exemple, pressenti par Beckmann, était attaché à Cassirer par une dette de dix mille marks. Beckmann, qu'on commençait à nommer le *Führer der Jugend*, guide de la jeunesse, poursuivit donc sa révolte à l'intérieur des structures sécessionnistes. Son tour vint en 1910. Pour la réélection de cinq membres à la présidence de la Sécession, une cabale, agacée par le despotisme de Cassirer, décida d'élire des jeunes à la place des anciens membres. Les candidats d'opposition, Kurt Herrmann, Georg Kolbe, Max Beckmann, Leo von König (1871-1944) et Ernst Barlach (1870-1938) furent tous élus sauf Barlach. Liebermann, Slevogt, Cassirer refusèrent de collaborer avec ces jeunes. Cassirer était menaçant ; il dut finalement s'incliner. Beckmann modéra ses critiques envers Cassirer et sa clique. Mais une porte s'était entr'ouverte pour les jeunes à la Sécession¹.

A l'hiver 1908-1909, pour la première fois on vit à la Sécession des artistes expressionnistes : Nolde, Feininger, Kandinsky, Klee. Au printemps 1909, un Pechstein et un Jawlensky furent acceptés à l'exposition de peinture. Les nouvelles forces voulaient entrer à la Sécession qui n'entendait pas se laisser trop vite conquérir : pour l'exposition de 1910, on refusa vingt-sept représentants de la nouvelle peinture. Beckmann avait entériné ce refus. Les refusés, menés par Pechstein et Tappert, fondèrent la *Neue Sezession*, nouvelle Sécession. La jeunesse marquait enfin clairement sa rupture. Ce n'est pas sans raison que la *Berliner Zeitung* titra le premier février 1910 sur « la crise de la Sécession² ».

La Sécession craquait de toute part, et pas seulement à Berlin. A Munich, Wassily Kandinsky avait pris la tête d'une révolte similaire qui avait abouti à la formation, en mars 1909, de la *Neue Künstlervereinigung München*. A Vienne aussi la Sécession s'était divisée, et la jeune génération s'établissait en rupture avec l'enseignement sécessionniste propagé pendant une décennie. Une des traductions plastiques les plus frappantes de cette révolte à grande échelle dans la jeune génération germanique, pourrait être un tableau de l'Autrichien Oskar Kokoschka (1886-1980) qui réalisa, en 1910, un portrait du marquis Joseph de Montesquiou-Fézensac (1875-1939), parent plus ou moins proche de l'esthète le comte Robert, ami de Proust et des symbolistes [Figure 43, p. 412]. Dans ce portrait, la violence, la

¹ Sur l'affaire, voir Peter Paret, *Die Berliner Sezession, op. cit.*, pp. 299 et suivantes.

² *Berliner Zeitung am Mittag*, « Die Krise in der Sezession », 01.02.1910. Cité par Christoph Engels, *Max Beckmann...*, *op. cit.* p. 129.

laideur et l'acharnement du peintre traduisaient un refus des facilités du beau-monde sécessionniste international, de ses portraits virtuoses, de son goût pour la beauté et de son élitisme insupportable.

Kokoschka était entré vers 1904 à l'Ecole d'arts appliqués (*Kunstgewerbeschule*) de Vienne¹. Il peignit pendant ses études des éventails et des cartes postales pour les *Wiener Werkstätte* (Ateliers viennois). Il avait suivi quelques temps la direction imprimée par Gustav Klimt, tout en s'intéressant à la peinture de Van Gogh. Ses premières lithographies restaient fidèles au style décoratif de l'Art nouveau. Kokoschka cependant, arrivait dans le champ de l'art moderne à un moment de délitement évident du sécessionnisme viennois. En 1907, Gustav Klimt se retira de la Sécession de Vienne. Tandis que les Ateliers viennois, créés en 1903 par l'architecte Josef Hoffmann (1870-1956), le graphiste Koloman Moser (1868-1918) et le financier Fritz Waerndorfer (1868-1939), et destinés à rénover les arts appliqués, n'acceptaient pas les individualités atypiques. Kokoschka était psychologiquement fragile, donc peu susceptible de s'intégrer à ce système. En 1908, il fut sévèrement critiqué pour les œuvres qu'il exposait à la *Kunstschau* de Vienne, et exclu de la *Kunstgewerbeschule*. Son profil ne cadrait pas avec les exigences du modèle sécessionniste.



**Figure 43 : Oskar Kokoschka (1886-1980),
Joseph de Montesquiou-Fezensac, 1910,
huile sur toile, 80 x 62,9 cm, Moderna Museet,
Stockholm**

En 1910, Kokoschka partit pour la Suisse, pour faire le portrait de l'épouse d'Adolf Loos (1877-1933), l'architecte viennois qui l'avait pris sous sa protection. Il s'intéressa aux pensionnaires du sanatorium, dont il réalisa plusieurs portraits, en particulier celui de Joseph de Montesquiou. Sur la toile, une tête amaigrie émane d'un col remonté, le regard vide, le

¹ Sur Kokoschka, voir Frank Withford, *Oskar Kokoschka. A Life*, Weidenfelt & Nicholson, Londres, 1986.

visage vérolé par la maladie. Le front protubérant du modèle se crispe autant que sa main, comme étouffés sous la pression d'un costume trois pièces trop ajusté. La jaquette du marquis, froissée et comme irriguée – mal – par le sang du patient, n'a plus rien en commun avec les riches vêtements du comte Robert, ni l'attitude crispée et attentive de Joseph, avec l'élan jeune et enthousiaste de l'esthète de la fin-de-siècle. La coïncidence entre le nom de famille du modèle de Kokoschka et celui de l'esthète parisien de la fin de siècle, modèle de Whistler, La Gandara ou Boldini, est un joli clin d'œil de l'histoire. La distance entre le tableau de Kokoschka et le prototype des portraits de l'homonyme de Joseph, le comte Robert, est en effet paradigmatique. Kokoschka connaissait-il le nom de l'esthète parisien du tournant du siècle ? C'est peu probable. Il était en tout cas très à même de connaître le genre des portraits mondains, leur style obligé de facilité et de bonheur enjoué. Son modèle lui avait permis de traduire par la peinture son rejet global de toutes les dimensions du système sécessionniste. La jeunesse n'avait plus d'avenir dans ces réseaux.

Conclusion : Vers une avant-garde internationale ?

Le tournant de 1907-1908, à partir duquel le système sécessionniste européen commença à craquer de part et d'autre et à être violemment remis en cause par la génération des artistes nés autour de 1875-1880, a été peu mis en valeur par les histoires de l'art habituelles. Il marque pourtant le début d'un rapprochement collectif entre les avant-gardes européennes – comme une convergence spontanée des avant-gardes les unes vers les autres, qu'il est difficile d'expliquer par le seul hasard. Ce rapprochement entre les avant-gardes européennes était largement le fruit de l'exportation à l'étranger d'abord de l'impressionnisme, puis de l'art de la génération postimpressionniste, c'est-à-dire de la peinture de Cézanne, Gauguin, mais aussi du pointillisme et du nabisme. La gloire et la consécration des importateurs de la peinture parisienne, au tournant du siècle, avaient contribué à entretenir la réputation de Paris capitale de l'art moderne. Par l'intermédiaire des artistes étrangers installés à Paris en particulier, la réputation des avant-gardes parisiennes parvint à leurs homologues à l'étranger. On vint voir ce qu'il en était. Et l'on prit contact. Ce fut le début d'un rapprochement massif entre les avant-gardes européennes, comme si ces nouveaux « indépendants » des différents pays de l'art s'étaient reconnus dans leurs révoltes et leurs difficultés respectives.

Il était indispensable, de fait, de ne pas rester isolé dans son avant-gardisme. C'est à cause de ce constat que le peintre suisse Paul Klee (1879-1940) envisagea en 1906 de

déménager « vers un Centre » où il romprait enfin son isolement artistique¹. Arrivé à Munich à l'automne 1906, l'artiste se sentait encore très isolé : « Dans la ville aux 5000 peintres je vis complètement seul et livré à moi-même² ». D'échec en déception face à ses tentatives envers le réseau sécessionniste, il se tourna de plus en plus vers l'art français, auquel l'introduisit son ami Ernst Sonderegger. Ce dernier s'était installé à Munich en octobre 1907 et le « bourrait » de ses favoris, Van Gogh, Daumier ou de la peinture du Belge James Ensor. A Munich, Klee continua de découvrir la peinture parisienne, notamment aux expositions de la Sécession. A cette époque il commençait à retrouver confiance en lui-même. On lit dans son journal : « [Il me faut] Noter des expériences qui peuvent se transformer elles-mêmes en ligne dans la nuit aveugle. Il y a là depuis longtemps une *possibilité créatrice qu'avait interrompue jusqu'ici l'angoisse d'être isolé*. Ma personnalité pure s'exprimera et pourra s'épanouir dans la plus grande liberté³. »

Ecrites au cours du mois de novembre 1908, ces lignes témoignent d'un lien évident entre l'isolement artistique et la peur d'innover. A la fin de 1909, Klee était un peu plus sûr de lui encore pour rompre avec le système sécessionniste. Lui qui au début de l'année s'efforçait encore de percer par le réseau des revues et des éditeurs en place, et s'était même présenté chez Meier-Graefe⁴, prit sa résolution à l'automne : « En avant, montons ! Et certes sans les Meier et les Graefe⁵ ». La réaction de Klee contre Meier-Graefe, qui était devenu l'incarnation vivante de l'idéologie sécessionniste, était passée par une alliance au moins symbolique avec les novateurs des autres capitales culturelles.

Il en fut de même pour les avant-gardes tchèques. A Prague, le groupe *Osma* (les Huit) se forma en 1907, animé par cinq Tchèques (Filla, Kubín, Procházka, Pitterman) et trois Allemands : Nowak, Feigl et Horb, tous âgés entre vingt et vingt-cinq ans⁶. L'héritage du symbolisme international et l'apport percutant du Norvégien Edvard Munch, dont l'exposition en 1905 à la Société *Mánes* (5 février-12 mars) avait fortement marqué le public pragois, avaient favorisé l'ouverture des horizons artistiques tchèques. En 1907

¹ Klee nota dans son journal quelques éléments d'une visite qu'il fit au critique d'art Emil Heilbut à Berlin (le 13 avril 1906) : « Il pense lui aussi qu'il est bien que je parte pour un centre [*findet es auch gut dass ich in ein Centrum ziehn werde*]. » *Tagebücher, 1898-1918*, Bern, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1988, p. 239 (§765).

² „In der Stadt der 5000 Maler lebe ich nun so ganz allein und für mich.“ *Ibid.*, §780, p. 247.

³ *Ibid.*, § 842, p. 282 : „Erlebnisse zu notieren, die sich selbst in blinder Nacht in Linie umsetzen könnten. Hier liegt eine schöpferische Möglichkeit längst vor, welche nur s. Zt. durch die Ängstlichkeit des Isoliertseins unterbrochen worden war. So wird meine reine Persönlichkeit zu Wort kommen, sich in grösster Freiheit befreien können“.

⁴ *Ibid.*, 24 janvier 1909 (p. 286).

⁵ « Treppen hoch ! Und sicher ganz ohne Meiers und Gräfes. » *Ibid.* p. 296.

⁶ Je reprends en particulier l'ouvrage de Krisztina Passuth, *Les Avant-gardes de l'Europe centrale 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1988 et Krisztina Passuth, « Les Huit en Hongrie et en Tchécoslovaquie », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, Paris, 1980, n° 3, pp. 116-122.

d'autre part les jeunes artistes tchèques purent découvrir l'art français, lors de l'exposition des impressionnistes et postimpressionnistes français organisée à la société *Mânes* (octobre-novembre 1907).

A New York, Alfred Stieglitz (1864-1946) avait fondé en 1902 le groupe de la *Photo-Secession*, en référence au modèle allemand. Avec Edward Steichen (1879-1973), il entendait rallier l'avant-garde, en réaction contre les conventions photographiques de l'époque, et faire de la photographie un art à part entière. En 1905, sur l'insistance de Steichen, il ouvrit son propre espace d'exposition, *The Little Galleries of the Photo-Secession*, dans la 291ème rue de New York. Tandis que Stieglitz fit sa première exposition sur Rodin (du 2 au 21 janvier 1908), la seconde changea radicalement de direction : elle fut consacrée à Henri Matisse. Alliance supplémentaire d'un avant-gardisme avec celui des artistes parisiens.

Le processus fut comparable en Russie, où la génération du *Monde de l'Art* avait imposé sa coupe sur une génération qui ne la supportait plus. En 1908, le premier Salon de la Toison d'Or, ouvert entre le 18 avril et le 24 mai, confronta les Russes Nathalie Gontcharova (1881-1962), Michel Larionov (1881-1964), A. Fonvizin (1882-1973) ou P. Kouznetsov et M. Sarian, aux Français : les impressionnistes Renoir et Pissarro y étaient moins représentés que les postimpressionnistes, Cézanne et Gauguin, Redon, Signac, Sérusier, Denis, Vuillard et Bonnard ; mais surtout la Toison d'Or montrait des toiles de l'avant-garde parisienne de l'époque : Matisse, Marquet, Van Dongen, Derain, ainsi que d'autres nouveaux noms de la jeune génération parisienne, Rouault, Gleizes, Le Fauconnier, Metzinger... Cette rencontre marquait l'aboutissement de deux années de relations entretenues par Alexandre Mercereau, le polygraphe de l'Abbaye de Créteil, avec la Russie. Remarquable polyglotte, Mercereau était parti en Russie où en 1906, le marchand Nicolas Pavlovitch Riabouchinsky, qui était lié aux milieux artistiques parisiens, le prit comme directeur de la partie française de la revue *Zolotoé Rouno (La Toison d'Or)*, qu'il venait de fonder. Rentré en France en 1907 où il s'investit dans le petit phalanstère artistique de l'Abbaye de Créteil, Mercereau n'en garda pas moins ses contacts avec les avant-gardes russes¹. Quelques artistes russes furent apparemment invités aux expositions de l'Abbaye². En parallèle, Mercereau organisa la première exposition de la Toison d'Or à Moscou en 1908.

¹ Voir à ce sujet Jean-Hubert Martin et Carole Naggar, « Paris-Moscou, artistes et trajets de l'avant-garde », in *Paris-Moscou, Moscou-Paris 1900-1930*, cat. exp. Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, rééd. Paris, Gallimard, 1991, pp. 30 et suivantes, en particulier p. 34.

² D'après Jonathan Fineberg, Elisabeth Krouglicoff, active dans l'Union des Artistes Russes à Paris, et qui participa fréquemment aux expositions fauves de la Galerie Berthe Weill, fut associée à l'Abbaye de Créteil.

Ces multiples rapprochements furent le départ d'une stratégie collective d'alliances entre les avant-gardes de pays différents, orientée dans une perspective de légitimation d'une avant-garde par la référence à celle d'un autre pays. En 1910, le groupe moscovite du Valet de carreau, demanda à Mercereau d'inviter à son salon les cubistes et les fauves. Des œuvres de Matisse, Picasso, Fernand Léger, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier, Robert Delaunay, André Lhote, Juan Gris, Othon Friesz, côtoyaient cette fois plus largement les toiles de l'avant-garde russe : les frères Bourliouk, Michel Larionov, Wassily Kandinsky, Kasimir Malevitch, Popova, ainsi que Lentoulov, Kontchalovski, Falk, Machkov et Kouprine.

Ces alliances n'étaient pas sans ambiguïté cependant, la référence aux avant-gardes étrangères, et en particulier parisiennes, n'étant jamais séparée d'un comparatisme souvent très concurrentiel. Ainsi commençait de se constituer un sous-champ international propre aux avant-gardes, dont l'enjeu ne fut bientôt plus tant l'opposition aux générations précédentes, que la lutte pour une domination symbolique et artistique incontestée par rapport aux autres avant-gardes.

Troisième partie

« La stratégie artistique »

La génération avant-gardiste parisienne des années 1910 dut faire face à une nouvelle poussée de concurrence, tant le marché de l'art moderne s'était internationalisé. La multiplication des expositions d'art moderne en Europe, Russie, Amérique, et jusqu'au Japon, n'est qu'un indicateur parmi d'autres de cette concurrence accrue. L'augmentation du nombre d'expositions, dont témoigne le catalogue collectif d'expositions d'art moderne aux origines de ce travail¹, peut en effet être interprétée comme le témoignage d'une intensification de l'activité artistique ; une diminution, de son recul [, p. 889]. Entre 1890 et 1905, on a vu comment les expositions d'art moderne se multiplièrent en Europe, avec la fondation en grappe de nouvelles Sécessions [, p. 887]. Après 1905, la pente de notre courbe augmente nettement puis s'annule entre 1907 et 1909, avant de reprendre de plus belle après 1910 et jusqu'en 1914.

Pourquoi la stagnation de 1907-1909 ? De 45 expositions en 1905 on passe à 74 en 1907, pour s'arrêter sur un palier : 76 en 1908 et 74 en 1909. La reprise des années suivantes montre que cet arrêt momentané ne peut être l'effet d'une saturation du marché. A Paris l'évolution fut la même, et la baisse de 1909 plus forte encore. Les années 1906-1909 étaient effectivement des temps de difficultés sociales en France : grèves nombreuses, protestations diverses dans l'industrie, les postes, l'agriculture. On peut penser que ces difficultés retentirent sur la préparation des expositions d'art moderne dès 1906 : il fallait en effet plusieurs mois, voire une année pour préparer une exposition qui ne serait pas un Salon régulier. En outre la fin de l'affaire Dreyfus, en 1905-1906, n'avait pas réorienté les intellectuels et les peintres liés à eux, centrés sur des enjeux politiques internes et divisés depuis la fin des années 1890 à cause de questions extra-esthétiques, sur les questions proprement artistiques. Peut-être l'intérêt général des amateurs pour l'art moderne en avait-il pâti. Des difficultés et des divisions intérieures auraient eu ainsi des répercussions sur la mise en exposition de l'art moderne en France. La baisse fut plus particulièrement prononcée

¹ Voir l'Annexe 1: le Catalogue collectif d'expositions d'art moderne, p. 878.

encore dans les villes allemandes. C'est, de fait, vers 1906 que la lutte entre « Anciens et Modernes » s'exacerba outre-Rhin.

Cette stagnation fut-elle cependant plus favorisée par d'autres facteurs, plus internes au champ de l'art moderne ? A Paris on s'interrogea, à cette époque, sur le Salon d'Automne (Salon parisien le plus novateur) et sur l'art moderne plus globalement. En 1909 une enquête de la revue *Tendances nouvelles*, auprès de 17 personnes du monde de l'art parisien, révéla un malaise vis-à-vis du fonctionnement des expositions d'art moderne¹. Une grande part des reproches contre le Salon d'Automne évoquait sa soumission aux coteries et à l'influence des marchands. Le marché de l'art moderne s'était-il développé à tel point que les galeries focalisaient les énergies des artistes, et que des groupes nouveaux monopolisaient, voire paralysaient toute évolution ? L'arrêt de la croissance du nombre d'expositions d'art moderne aurait-il été en particulier l'effet de l'action collective de marchands décidés à miser plus sur leurs clientèles déjà constituées, que sur la présentation publique de leurs tableaux ? La courbe des expositions organisées par des galeristes ne diminua pas autant, pourtant, que celle des expositions en général. En revanche, c'est à cette époque que certains marchands d'art commencèrent à changer de stratégie, pour une action moins centrée sur des expositions que des réseaux solides et le prêt de leurs œuvres à l'étranger.

La conjoncture artistique internationale repartit cependant fortement en 1910. La courbe des expositions d'art moderne reprend alors sa croissance très forte, pour culminer en 1913 : on compte 97 expositions en 1910, 108 en 1910, 127 en 1911, 141 en 1913. Les 140 expositions répertoriées en 1914, la plupart datées d'avant le mois d'août et l'entrée en guerre, laissent penser que sans le conflit mondial cette croissance aurait continué.

¹ Henry Breuil, « Promenades à travers les salons (le salon d'Automne) », *Tendances Nouvelles*, N° 45 [décembre 1909], pp. 1019-1030.

C'est à cette époque que de nouvelles avant-gardes apparurent, cette fois dans un contexte d'intensification de l'activité artistique moderne et d'exacerbation des concurrences, qu'accompagnait une spéculation plus forte sur l'art moderne. Les recherches récentes sur le cubisme ont bien mis en évidence que l'apparition *publique* du cubisme, c'est-à-dire sur la scène des expositions, eut lieu en 1910 et non avant¹. De même, la date habituellement avancée pour désigner la naissance du futurisme, celle de la publication par Frederico Marinetti, en février 1909, de son *Manifeste du futurisme* dans *Le Figaro*, masque le caractère encore exclusivement littéraire du mouvement, jusqu'à la publication du *Manifeste technique de la peinture futuriste* en avril 1910 par les peintres Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini et Giacomo Balla². La concurrence avant-gardiste n'était plus seulement française : elle s'était internationalisée.

La conséquence directe de cette expansion internationale de l'art moderne fut le début d'une modification de la hiérarchie des capitales artistiques européennes. Elle fit prendre conscience aux jeunes artistes que Paris n'était plus le seul pôle décisif en art : l'émergence de l'étranger, en particulier les villes de Berlin, Moscou, puis New York, dont les structures avant-gardistes s'institutionnalisèrent, représentait une réalité nouvelle dont il fallait tenir compte dans la lutte artistique, d'autant plus qu'on se mesurait désormais aux avant-gardes allemandes, italiennes, russes. Les avant-gardes parisiennes durent donc mobiliser leurs énergies et des stratégies plus fines encore que celles que les générations précédentes avaient utilisées. Elles profitèrent de tout l'acquis des avant-gardes antérieures : Salons modernistes institutionnalisés, réseau international de soutiens et d'amateurs du postimpressionnisme, presse littéraire et artistique d'avant-garde, marchands d'art moderne et leurs réseaux internationaux. Les avant-gardes des années 1910 purent alors systématiser les stratégies de leurs prédécesseurs, du détour par l'étranger aux expositions différenciées et aux traductions de leur art pour l'étranger, sans oublier le recours régulier à la presse, petites revues comme presse quotidienne. Elles furent aidées en cela par de nouveaux intermédiaires apparus dans le champ parisien et international de l'art moderne, et pressés de se faire une place au soleil : nouvelles avant-gardes littéraires « néo-symbolistes » à Paris, futuristes en Italie, nouvelles revues liées à ces groupes, nouveaux riches, nouveaux marchands, demandeurs d'artistes nouveaux à promouvoir pour se promouvoir eux-mêmes, et pour sortir de la politisation à outrance qui régissait le champ de l'art français depuis l'affaire Dreyfus.

¹ Voir la mise au point de Christopher Green, « Les définitions du cubisme », dans le catalogue de l'exposition *Les Années cubistes*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1999, pp. 18-30.

² Voir à ce sujet Fanette Roche-Pézarid, *L'Aventure futuriste*, Rome, École française de Rome, 1983.

Cette systématisation des stratégies artistiques de l'avant-garde des années 1910 ne fut pas seulement le fruit de réactions aveugles, de la part des artistes ou de leurs soutiens, sous le coup des contraintes du marché international de l'art moderne. Elle découlait d'observations pragmatiques des stratégies possibles d'internationalisation déjà menées dans les générations avant-gardistes précédentes. Ces observations furent encore facilitées par la naissance, après 1904, d'une véritable histoire de l'art moderne depuis l'impressionnisme : la parution d'histoires de l'art moderne impressionniste et postimpressionniste, de biographies et de rétrospectives consacrées aux grandes figures de cette nouvelle histoire, et surtout l'entrée de la peinture des dernières avant-gardes postimpressionnistes dans les musées étrangers et français, firent des carrières avant-gardistes l'objet des discours savants sur l'art. C'est ainsi qu'on vit se développer une véritable réflexion collective au deuxième degré sur les carrières artistiques, déjà entamée par la nébuleuse fauve mais accentuée plus encore dans le réseau littéraire qui soutenait le cubisme des années 1910 (chapitre VII). On relut les parcours des générations précédentes, retenant la leçon des succès comme des échecs, et surtout l'importance essentielle de médiations (marchands, critiques, revues et presse) dans la réussite artistique internationale comme parisienne.

C'est à cette époque que commencèrent à apparaître des articles, voire des manuels pratiques de stratégie destinés à guider les jeunes entrants dans les champs littéraire et artistique, et décidés à s'y faire une place. Le journaliste et poète Fernand Divoire (1884-1951), fut le premier à proposer une *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire* (Paris, Sansot, 2^e édition en 1912), proposant avec une savoureuse ironie la stratégie à suivre pour réussir carrière dans la jungle des lettres françaises. En 1929, le critique d'art Georges Turpin (1885-1952 ?) décida de marcher sur les traces de Divoire. Il publia un ouvrage intitulé *La Stratégie artistique*, destiné à éclairer les jeunes artistes ayant fait le choix du « labyrinthe » de l'art indépendant. Turpin prétendait donner ses conseils de critique d'expérience, fort de sa longue observation du fonctionnement de l'art moderne depuis 1910 : « La fréquentation de nombreux artistes de toutes tendances et de tous genres et l'exercice, depuis 1910, de la profession de critique d'art, nous ont permis de noter au jour le jour de menus faits décelant une stratégie artistique qu'il est bon de ne pas méconnaître¹. » Divoire avait oscillé entre réalisme et dérision. Turpin, plus sérieux, présentait la carrière artistique idéale comme une trajectoire sans faute : après avoir choisi son camp et son maître, il convenait de commencer

¹ Georges Turpin, *La Stratégie artistique* – Précis documentaire et pratique suivi d'opinions recueillies parmi les personnalités du monde des arts et de la critique, Paris, Editions de l'Epi, 1929, p. 14 et p. 7. Georges Turpin était effectivement en relation avec les avant-gardes parisiennes depuis au moins 1909, comme l'atteste une lettre que lui envoya Guillaume Apollinaire, en réponse à l'envoi de vers que lui avait dédiés Turpin, et qu'Apollinaire accepta de préfacier (4 août 1909, lettre citée sur le site <http://lesautographes.com>, 4 mars 2004).

par se faire connaître en envoyant dans les Salons parisiens. Le Salon des Indépendants, où l'on pouvait exposer pour une somme minime, était la première étape à franchir, dans un parcours précis :

Il récidivera à ce Salon tant que ses envois n'auront pas été remarqués, signalés, commentés par la presse. Il prendra ainsi un brevet d'indépendance dont les plus grands artistes de ce temps ont eu besoin et se montrent encore souvent très fiers. Puis il tentera de se faire recevoir au Salon d'Automne. [...] Il collectionnera les coupures de presse, les citations de quelques lignes, les articulets de tous ordres, et les articles le concernant. C'est alors seulement que l'artiste devra se décider à prendre part à des petites expositions collectives dans les galeries de tableaux... Il s'assurera avant tout d'un public d'amateurs.

Et puis il lui faudra un bon article de presse, même paru dans une petite revue ou un petit journal sans importance, mais un article contenant l'essentiel des renseignements à fournir sur son œuvre et sa personne. Cet article contiendra tout ce qu'on peut dire ou laisser dire. Il sera le guide-âne des gens de lettres. On y puisera à volonté des documents à défaut d'y puiser des idées. Les littérateurs l'accommoderont par la suite à toutes les sauces. A l'artiste de chercher parmi les critiques qui se montrèrent sympathiques à ses envois de salon, celui auquel il demandera ce petit travail. Nous lui conseillons de s'adresser de préférence à un critique connu par son éclectisme et le plus distingué possible, mais à un critique qui ne s'est pas compromis dans la défense d'une œuvre particulière ; à moins que son œuvre rentre absolument dans la tendance de ce critique¹.

Turpin expliquait ensuite comment l'artiste ne devait s'aliéner aucun collègue, aucun marchand, aucun critique d'art ; qu'il ne devait pas mépriser l'évolution de sa cote, ne surtout pas laisser croire qu'il s'adonnait à autre chose que la peinture, et veiller à ce qu'on entende régulièrement parler de lui. Importance fondamentale, enfin, des revues, « moyen de propagande » indispensable. Plus fondamentale encore était l'importance de l'étranger :

[...] les revues peuvent être adressées aux directeurs de revues étrangères et aux marchands étrangers. Elles servent de moyen de propagande très sérieux car elles élargissent le champ de prospection et préparent l'ouverture de nouveaux marchés. Les artistes français ont de toute évidence, un intérêt considérable à répandre leurs noms et leurs œuvres à l'étranger. Le moyen le plus certain est la diffusion de ceux-ci par les revues et particulièrement par celles publiant des articles illustrés de reproductions.

La conquête du marché étranger est un des objectifs que tout artiste vivant de son art doit avoir. Il doit donc s'employer à répandre les articles défendant son œuvre et rechercher même, s'il le faut, des traducteurs².

Georges Turpin donnait en fait une description frappante du fonctionnement du champ de l'art moderne des années 1910. Derrière un système où la valeur suprême était la gratuité, le refus du commercial et la promotion du talent, les meilleures carrières étaient en fait le fruit, outre d'un talent incontestable, d'un investissement sans précédent dans la promotion de ce talent qui, seul, ne pouvait percer et se faire connaître, et surtout d'une collaboration

¹ Georges Turpin, *La stratégie artistique*, op. cit., pp. 25-26.

² *Ibid.* pp. 115-116.

intense des artistes avec marchands, critiques d'art, amateurs étrangers, bref avec des « intermédiaires » sans lesquels il n'était pas possible de percer à l'étranger. Ces médiateurs (chapitres VIII et IX) étaient plus à même de connaître les goûts et les habitudes de pensée des publics étrangers vers lesquels était exportée la peinture en question. Selon la familiarité ou non du médiateur avec le pays d'exportation, on constate que le transfert fut ou non réussi. A moins d'être soi-même fortement investi entre deux pays différents, d'en partager les références et les réflexes culturels, il était en effet difficile de réussir ce transfert à l'étranger.

Marchands d'art (chapitres VIII), organisateurs d'expositions, administrateurs de musées et autres médiateurs (chapitre IX) jouèrent également un rôle essentiel dans la fabrication à l'époque même d'une généalogie de l'art moderne, d'une modernité classique dans laquelle ils insérèrent les gloires de notre histoire de l'art actuelle. Cette transformation, insoupçonnée par un public qui ne pouvait voir en même temps ce qu'il voyait chez lui et ce qui se montrait à Paris, permit d'entretenir ou de créer des réputations nouvelles à l'étranger. Elle fut également à l'origine de la construction d'une histoire, ou plutôt d'une généalogie de l'art et de ses formes qui est encore la nôtre.

Chapitre VII.

La génération 1905 face à ses prédécesseurs

Lorsque les artistes nés entre 1870 et 1880 firent le pas vers l'avant-garde, après 1905, ils avaient eu le temps de connaître les arcanes du marché de l'art moderne, ses marchands, critiques, revues importantes, et de constater qu'il leur serait difficile d'y pénétrer. Ils avaient eu le temps surtout, au moins à l'époque de leur passage postimpressionniste (pointilliste pour les uns comme Matisse, gauguinien pour certains comme Pierre Girieud, symboliste puis cézannien pour d'autres comme Picasso), d'observer les pratiques, les manières, les trajectoires et les réseaux de la génération avant-gardiste qui les avait précédés.

Les jeunes de l'après 1905 purent donc prendre conscience que les carrières de la génération réaliste et impressionniste en particulier, n'avaient pu se faire sans des atouts substantiels qui épuisaient largement la seule explication du succès d'un artiste par son originalité ou son génie. Que Matisse se soit mis à faire, autour de 1902-1903, à une époque où ses horizons étaient les plus sombres, des compositions aux sujets proches de ceux de Manet, n'était certainement pas sans impliquer une réflexion du jeune trentenaire sur les voies de la gloire de son prédécesseur. On ne revint, d'ailleurs, pas seulement sur les carrières des grandes figures de l'art moderne parisien maintenant consacré. On eut aussi le temps de réfléchir à partir des exemples de la génération la plus proche, dont la consécration commençait justement après 1903.

Les artistes qui, après 1900, devinrent des figures de proue de l'art contemporain et, bientôt, d'une histoire nouvelle de l'art moderne, étaient parvenu à fédérer autour d'eux de petits groupes de personnalités convaincues à l'étranger, collectionneurs, critiques d'arts, marchands ou hommes de musées. Ces derniers avaient pu non seulement leur assurer une présence régulière sur le marché international de l'art moderne, leur trouver de nouveaux amateurs, introduire progressivement leur peinture dans de nouveaux milieux, mais encore faire parler d'eux et médiatiser leurs mouvements, jusqu'à parfois leur assurer des revenus réguliers que leurs réseaux d'amateurs en France ne suffisaient pas à susciter. Ces expériences exemplaires pouvaient tenir lieu de précédents à systématiser. On fit aussi le bilan des carrières difficiles, des échecs comme des parcours ardu de la génération postimpressionniste. La jeunesse des années 1900 put fonder également ses analyses sur une

observation attentive des structures de l'art moderne parisien : galeries, Salons, presse. Il fallait se rendre à l'évidence après 1905 : la guerre artistique internationale était aussi une guerre de stratégie et de matériel. Et la presse constituait dans cette guerre une arme décisive.

A) Les enseignements de quelques échecs : difficile de trouver de bons médiateurs

Si les expériences réussies étaient les plus faciles à retenir, les cas d'échecs eurent eux aussi leurs enseignements pour les générations avant-gardistes d'après 1905. L'histoire, et l'histoire de l'art plus encore, s'arrêtent rarement sur eux. Si les ratés de l'histoire sont trop nombreux pour qu'on s'y intéresse, les acteurs de l'époque en faisaient cependant le sujet de leurs réflexions, d'autant plus qu'il fallait pouvoir comparer les cas de réussite aux cas d'échecs pour mieux tirer des leçons de ces expériences multiples. Certaines figures étaient suffisamment accessibles aux générations fauve et cubiste, pour que ces dernières puissent tirer des enseignements de leurs trajectoires et de leurs difficultés. Camille Pissarro tenta, pendant sa longue carrière, de percer sur le marché français et à l'étranger. Il ne parvint pourtant jamais à bien vivre de son art, du moins jusqu'à une période très tardive, deux ou trois ans avant sa mort en 1903. Le vieux peintre resta toujours, cependant, une référence dans les milieux avant-gardistes successifs. Les jeunes de l'après 1905 purent également réfléchir sur les difficultés de leurs prédécesseurs directs. Jusqu'à leur percée sur le marché allemand après 1902-1903, les peintres pointillistes étaient en effet restés des cas d'échec, puisqu'ils ne s'étaient toujours pas imposés en France et faisaient encore face aux difficultés de vente et d'exposition caractéristiques des avant-gardes.

Camille Pissarro, le choix de la solitude et ses limites

Pissarro pouvait aider les jeunes à bien faire la part des atouts et des inconvénients de la logique avant-gardiste. Pour le peintre anarchiste, l'avant-gardisme fut toujours inséparable d'un refus catégorique de toute logique marchande : ce rejet du marché était strictement lié à sa révolte antiacadémique. L'artiste était persuadé de « la nécessité de jeter à terre ces bastilles de l'art, l'école des Beaux-Arts, les académies, les coalitions de marchands gros capitalistes qui font les réputations¹ ». Il était donc logique qu'il ne fît confiance à aucun marchand, et pas davantage à Durand-Ruel. C'est bien par nécessité que l'artiste lui confia ses œuvres, nécessité de vivre, de trouver des amateurs, et de continuer à produire sans devoir s'occuper de la commercialisation de ses tableaux.

¹ Lettre à Esther, 22 décembre 1885 ; *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.* t. I, p. 369 (n° 304).

Dans la perspective de l'exportation de ses toiles, alors que l'artiste aurait pu comprendre que l'aide de Durand-Ruel était réellement nécessaire, ses réticences envers les marchands étaient plus fortes encore. Pissarro reprochait en effet à Durand-Ruel de ne pas être capable de faire comprendre au public étranger la subtilité de sa peinture, engoncé qu'aurait été Durand-Ruel dans sa catégorie de marchand. Il était impensable pour Pissarro qu'un commerçant pût réussir, voire même penser, à adapter ses expositions selon les goûts, la culture et les habitudes des amateurs étrangers, ou simplement à bien les leur présenter. L'artiste écrivit ainsi à Monet, à l'époque des premières tentatives de Durand-Ruel vers le marché étranger :

Au moment où je quittais Paris, il y a une huitaine, il était aussi question d'une exposition de Hollande. Vous devez penser que Durand se remue beaucoup, se hâte de nous mettre en avant, coûte que coûte, *peut-être un peu trop en marchand ! Ce que nous faisons n'étant pas compris par le public en général, devrait être montré, sinon avec pompe, du moins avec un certain goût particulier, un certain mystère, qui donneraient de l'attrait à la chose [...]*. Ainsi à Londres, Durand s'est tout simplement entendu avec l'entrepreneur, lequel a entassé nos toiles dans une salle comme l'hôtel des ventes. Nous (nous) trouvons avec J. Lewis Brown et d'autres peintres qui, sans médire, ne s'assimilent pas avec nous. Tout ceci me prouve que cela ne va pas comme sur des roulettes¹.

Pissarro était en fait animé d'une théorie bien précise sur l'introduction de sa peinture à l'étranger : les goûts et les couleurs des publics étrangers étaient différents des habitudes françaises ; cette différence, l'art seul parviendrait à la franchir, pourvu qu'il soit accompagné par quelques médiateurs, médiateurs artistiques et, qui mieux est artistes, capables d'avoir et de donner une approche authentique des œuvres, et de les garder indemnes de toute contamination commerciale. Restait à trouver ces médiateurs. Restait, d'autre part, à trouver les fonds nécessaires à ces envois à l'étranger. Qui assumerait, sans marchand, les coûts d'expédition des toiles, le risque de les assurer, la charge d'éventuels droits de douane ? Un peintre sans le sou comme Pissarro, qui avait à charge, en outre, une famille nombreuse, ne pouvait pourvoir seul à de telles dépenses. Il tenta pourtant d'exporter lui-même ses toiles, cherchant comme il le pouvait à réduire ses coûts, à trouver des médiateurs et à adapter sa peinture aux publics étrangers.

Le coût d'une carrière à l'étranger

La correspondance de Camille Pissarro est un témoignage complet de l'importance sur l'investissement à faire pour expédier soi-même ses toiles à l'étranger ou les en faire revenir. Parfois les sommes à déboursier étaient plus importantes que prévu. En 1894 par exemple, le

¹ Lettre à Monet, 12 juin 1883 (*ibid.*, t. I, n° 158, pp. 216-127). Je souligne.

peintre fit un séjour en Belgique, à Knokke le Zoute, où il réalisa plusieurs toiles, dont sept qu'il laissa à Octave Maus pour qu'il les vende à Bruxelles¹. Voyant que Maus n'arrivait pas à placer ces tableaux, Pissarro les fit revenir en France. Le marchand-courtier Portier, auprès duquel il tâchait de placer ses œuvres, devait les récupérer pour lui à Paris. L'affaire s'avéra vite extrêmement coûteuse pour le peintre :

[Portier] a été à la douane réclamer une caisse – il a dû payer quarante francs de transport, c'est énorme, - quand on pense que je n'ai payé que vingt cinq francs à Knokke pour une grande caisse de toiles de trente et de vingt cinq et que j'avais déclaré vingt mille francs de valeur, de sorte que Portier était d'une humeur massacrant, il n'a fait qu'entrevoir les tableaux et les a trouvés bien peu de vente. [...] il a trouvé mes toits rouges et mes motifs de Knokke absolument banals [...]².

La colère de Portier motivait manifestement sa dépréciation des toiles de Pissarro. En déclarant « vingt mille francs de valeur » pour son envoi, le peintre avait pourtant répercuté assez honnêtement, et même à la baisse, le prix des tableaux qu'il réussissait parfois à vendre. En mai 1893 par exemple, il avait vendu un ancien paysage de dix points (soit un format d'environ 55 par 38 centimètres), au prix de quatre mille francs³. Mais l'habitude était de déprécier plus encore les toiles lorsqu'on les assurait, pour faire baisser non seulement les frais d'assurance mais aussi ceux de douane lorsque cette dernière intervenait. Certes, le montant proportionnel des frais d'expédition ne dépassait pas les 1% de la valeur des toiles. Mais ce petit pourcentage représentait beaucoup pour le désargenté Pissarro. Dès que l'artiste recevait un chèque (en juin 1894, ce fut 128 francs envoyés par Octave Maus), l'argent partait immédiatement pour régler telle ou telle dette – en juin 1894, on paya le marchand de bicyclettes ; dans les moments plus durs, c'était le boucher, le boulanger ou le propriétaire⁴. A l'époque, Pissarro gagnait sa vie plus à coups de 200 ou 300 francs, qu'à coups de 4000 francs, puisqu'il vendait plus des gravures que des toiles. Ainsi d'après une lettre envoyée à son fils Lucien en novembre 1893 :

Tu as bien fait de mettre de mes eaux-fortes au *Grafton*. Tu me dis de t'envoyer les prix. C'est tout un travail très long. Pour le moment, demande pour mes *Marchés* trois cents francs... les autres dans les mêmes prix. Car je suis décidé à augmenter mes prix. Puisqu'à des prix impossibles personne n'en veut, risquons des prix sérieux. [...] Je t'enverrai les prix généraux quand j'aurai le temps devant moi de les faire. Tu peux demander de deux à trois cents francs pour la *Paysanne au puits*. Vas-y hardiment⁵.

Ces ventes de gravures étaient d'ailleurs souvent peu certaines. « Hardiment », il était donc difficile d'y aller lorsque les frais d'exportation s'accumulaient. La question des

¹ D'après Jeanne Bailly-Herzberg, *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, t. 3, p. 488 .

² Lettre à Georges, Paris, 20 novembre 1894 (*ibid.*, t. 3, n° 1071).

³ « La toile vendue quatre mille francs est ma toile de dix. [...] d'après la description et la date 1870-71, c'est une étude de la *Route de Saint Germain à Louveciennes*. » A Lucien, 9 mai 1893. *Ibid.*, t. 3, n° 892, p. 327.

⁴ Lettre n° 1011, à Georges, 9 juin 1894 (t. 3 p. 458).

⁵ Lettre à Lucien, 17 novembre 1893, *ibid.*, n° 961, t. 3, p. 398.

douanes fut le cauchemar de Pissarro, dont la haine politique des frontières fut largement entretenue par les déboires douaniers de ses œuvres et de celles de ses amis. « [...] il faut bien se persuader d'une chose, c'est que les colis sont gardés en douane et ce sera la même chose en Belgique », écrivit-il à son fils Lucien en février 1892¹. Le passage des douanes n'était jamais sans danger : Pissarro en témoigne dans une lettre à son fils Rodolphe de l'été 1897 :

On n'est venu chercher mes deux caisses qu'hier soir. Je pensais pouvoir assurer ma caisse, mais la compagnie s'y refuse, et j'ai dû donner la clef pour la douane française, de sorte que l'on peut me prendre tout ce que l'on veut sans danger, d'autant plus que ma serrure est bien mauvaise et capricieuse. Tu n'auras donc rien à réclamer. J'espère que rien n'arrivera aux six tableaux, c'est fort inquiétant².

Et dix jours plus tard :

Il est bien possible qu'à la douane française ils m'aient fait payer l'entrée de mes toiles. Cependant c'est de la marchandise fabriquée en France et qui a déjà payé ses droits, c'est ce qu'il aurait fallu expliquer au chemin de fer ; quant à l'assurance, ils ont refusé de me la faire et du reste je n'ai signé aucun papier³.

Il était tellement plus reposant, rassurant et facile de disposer de l'aide d'un médiateur...

Comment trouver de bons médiateurs ?

Certes, Pissarro en était tout à fait conscient. Espérant survivre grâce au marché étranger, puisqu'il ne vendait pas suffisamment en France, il s'intéressa très tôt au marché anglais. « Voici huit jours que je cours tout Paris cherchant en vain l'homme type acheteur des tableaux d'impressionnistes. Je cherche encore... », écrivait-il en juin 1878 à son ami Eugène Murer⁴. C'est à peu près à l'époque où il dut convenir de ses difficultés en France, que le peintre se tourna vers le marché étranger. Se tourner vers l'Angleterre était pour lui logique. L'artiste y avait des relations familiales, sa demi-sœur ayant épousé un Anglais, Phineas Isaacson. Lui-même avait effectué un long séjour en Angleterre, à l'époque de la guerre de 1870 et de la Commune. Il y avait quelques amitiés, en particulier James Tissot et Alphonse Legros, peintres français installés à Londres depuis les années 1860. Par l'intermédiaire du réseau réaliste et impressionniste, il pouvait donc espérer trouver quelques intermédiaires vers le marché anglais. En particulier le critique d'art Théodore Duret qui était, à Londres, correspondant de la *Gazette des Beaux-Arts*, ami de Whistler et grand soutien des impressionnistes, semblait offrir à Pissarro les qualités qu'il cherchait. C'est à

¹ *Ibid.*, lettre n° 756, t. 3, p. 19.

² Camille Pissarro à Rodolphe, Londres, 18 juillet 1897 ; *ibid.*, lettre 1419, t. 4, p. 365.

³ Lettre à Rodolphe, le 28 juillet 1897, *ibid.*, n° 1420.

⁴ Lettre à Murer, mercredi (vers le 12 juin 1878). *Ibid.* n° 57, t. 1 p. 113.

Duret que le peintre s'ouvrit pour la première fois de sa décision d'exporter ses œuvres outre-Manche.

... j'ai souvent pensé à l'Angleterre comme débouché pour nos eaux-fortes [...] mais la grande difficulté c'est de trouver un intermédiaire présentant toutes les garanties pour s'occuper activement de nos ventes. Malheureusement, [le marchand d'art] Deschamps ne me paraît pas avoir ce qu'il faut pour cela. Il est connu pour être fort négligent, et ne paraît prendre au sérieux les affaires [...] je serais heureux de vendre des eaux-fortes et des gouaches à Londres¹.

Duret n'était manifestement pas très disponible cependant. Suivant sa décision de principe d'éviter de passer par un marchand, Pissarro envisagea dans un premier temps de passer par sa nièce Esther ou son beau-frère Isaacson pour placer ses œuvres. Très affectueuse et compréhensive envers son oncle, Esther tenta donc de placer quelques aquarelles : en vain. Pissarro se tourna finalement vers le marchand Charles W. Deschamps (1848-1908) dont il refusait jusqu'ici la médiation. Ce dernier était l'ancien secrétaire, maintenant directeur de la galerie Durand-Ruel à Londres. Il s'était semble-t-il mis à son compte, tout en restant le correspondant de Durand-Ruel à Londres. Pissarro fit part à Esther de sa décision :

Ne te chagrine pas trop de n'avoir pas pu obtenir un résultat satisfaisant de mes aquarelles, j'ai été on ne peut plus heureux !... Durand-Ruel un des grands marchands de Paris est venu me voir et m'a pris une grande partie de mes toiles et aquarelles, et me propose de prendre tout ce que je ferai. – C'est la tranquillité pour quelque temps, et le moyen de faire des œuvres importantes.

J'ai vu Mr. Duret qui est ici de passage. - Je suis à peu près décidé d'envoyer avant peu une collection d'eaux-fortes à Deschamps marchand à Londres, lequel les exposera si les estampes n'effaroucheront pas trop le public anglais².

L'expérience ne fut pas plus concluante. Sans s'interroger sur les médiateurs qu'il avait choisis, Pissarro en tira la leçon rapide, et pas si « mûre » qu'il l'affirmait, écrivant à Duret :

Après avoir mûrement réfléchi je suis décidé à m'abstenir de tout envoi d'eaux-fortes et même d'aquarelles à Londres ; quant à l'exposition dont vous me faites mention, c'est évidemment une bonne idée de regrouper les peintres aquafortistes en société, mais c'est encore une médiocre affaire pour nous, ou du moins ce sera une vaine expérience d'être reçu avec des travaux aussi imparfaits que les miens. Je n'ai du reste aucune confiance dans les membres d'académies qui feront partie du jury ; du reste nous voulons rester ici à Paris, agir ici quand le moment sera venu. Merci de vous occuper de nous et croyez bien que pour nous ou du moins personnellement, ce serait un four. J'en ai parlé à Degas qui est absolument contre.

¹ A Duret, Paris, 16 décembre 1880. *Ibid.*, lettre n°82, t. 1, p. 139.

² Lettre 84, à Esther, 4 janvier 1881.

Vous savez bien que les Anglais n'ont jamais goûté quoi que ce soit de nous ! – En 70 j'avais envoyé avec Monet à l'exposition de l'*Academy*, nous avons été mis à la porte avec ensemble, c'était le tableau appartenant actuellement à Tissot – des eaux-fortes ce serait encore pire – du reste je n'y tiens pas, je hais l'officiel, même chez les Anglais !

Remerciez Legros de vouloir bien me patronner, c'est fort gentil de sa part de prendre cette responsabilité compromettante¹.

L'échec commercial de Pissarro était assimilé à une différence radicale de goûts entre les amateurs français et anglais, donc à une question esthétique, intrinsèque aux œuvres, et qu'on ne pouvait changer qu'en modifiant les œuvres.

Pissarro revint bientôt sur sa décision. Pourquoi ne pas trouver un véritable intermédiaire vers l'Angleterre, qui éventuellement lui permettrait d'y envoyer les toiles, gravures ou aquarelles les plus susceptibles de répondre aux attentes du public anglais ? Lui-même hésitait à se rendre à Londres, un peu inquiet du coût qu'il lui faudrait assumer pour ce voyage². On décida finalement que l'intermédiaire principal de sa tentative vers le marché anglais serait Lucien, son fils, qui pourrait surtout mener en Angleterre une vie plus facile, et s'y faire lui aussi une place d'artiste. En cette même année 1883, Camille Pissarro décida d'envoyer son aîné en Angleterre chez Phineas Isaacson, son beau-frère. Lucien habiterait chez ses cousins, tout en travaillant au pair dans une maison d'impression de musique. Les lettres que commença à lui adresser son père, et qui se poursuivirent jusqu'à sa mort en 1903, fournissent les détails passionnants de leurs discussions esthétiques, stratégiques et politiques, une dimension impliquant toujours les autres. Entre autres, se posait la question centrale : comment vendre des toiles en France ? En Grande Bretagne ? Et ailleurs ? Et que fallait-il faire pour que le public étranger comprenne l'art nouveau ?

On se lança d'abord à la recherche d'un médiateur authentique, en commençant par constituer à Lucien un bon réseau de relations dans le champ artistique londonien. En janvier 1884, un premier contact sembla prometteur :

J'ai rencontré à Paris, un ancien camarade d'académie de la rue Cadet ; c'est Cabaillet-Lassalle, peintre. Il m'a dit que son frère était depuis longtemps à Londres, représentant de la maison J. Leemann, pour la photo-gravure et autre. [...]. Tu pourrais toujours le voir [...] Plus tard, cela pourra te servir en cas de besoin ; cela ne compte pas beaucoup d'aller le voir [...] il pourra peut-être te donner quelques renseignements pour les endroits d'études etc., et même si il n'a rien à te dire, c'est peut-être un pied à l'étrier pour plus tard faire de l'illustration, qui sait ? Tu pourrais m'écrire quel genre d'homme il est, son frère est très gentil, un talent médiocre, timide, mais il a su se tirer d'affaire pour des tableaux à sujet,

¹ Lettre n° 85, à Duret, 17 janvier 1881. *Ibid.*, t. 1, p. 144-145.

² Lettre n° 119, 20 février 1883, t. 1, p. 176.

comme les Anglais et les Américains les affectionnent, *Le Retour du Midshipman*, *La veuve du marin*, etc., etc.¹

Si Cabaillet-Lassalle (1839- ?) réussissait à faire des sujets « comme les Anglais et les Américains les affectionnent », c'était certainement parce que son frère l'informait intelligemment des goûts des amateurs d'outre Manche. Ce frère pourrait transmettre à Lucien un peu de sa familiarité avec le marché anglais, ce qui servirait à toute la famille Pissarro.

Adapter sa peinture au public étranger

Il s'avéra en effet, rapidement, que Pissarro entendait bien adapter sa production au public anglais, pour simplement pouvoir vivre un peu mieux de l'art auquel il s'était consacré. L'idée qu'il y avait un goût français et un goût anglais, et que les deux n'étaient pas des plus proches, répondait au souci, chez Pissarro, d'interpréter la réalité, médicale, culturelle et artistique à l'aune de théories scientifiques. Taine, on l'a vu, avait prouvé aux hommes de son époque que la théorie de la race, du milieu et du moment reposait sur des fondements scientifiques. Il n'était donc pas incohérent pour Pissarro, d'en tirer les conséquences pratiques. Il fallait qu'il adapte sa peinture aux amateurs anglais.

Pissarro, cependant, ne pouvait accepter d'abandonner ses choix esthétiques réalistes pour les beaux yeux du public d'outre Manche qui portait encore aux nues l'esthétique grecque antique. Mais les personnages contemporains que le peintre, fervent admirateur de Millet, aimait représenter dans ses huiles, n'étaient manifestement pas des sujets vendables pour le public anglais. Pissarro décida donc, à l'époque où il envisageait d'exporter ses œuvres outre-Manche de spécialiser sa production pour l'Angleterre. Puisque ses toiles ne pouvaient y être appréciées, il y enverrait des eaux-fortes, tirant parti de la renaissance de l'eau-forte depuis les années 1860, de l'importance de l'Angleterre dans ce mouvement, et de la place qu'y avait pris le mouvement réaliste : « Nous avons beaucoup causé des eaux-fortes, c'est décidé, en principe, de faire quelque chose en Angleterre ; comme je le disais à [Théodore] Duret, le tout est d'avoir de quoi intéresser un public amateur anglais². »

Pour avoir de quoi intéresser ce public, quel style fallait-il adopter ? Pissarro était conscient de son problème central : ses goûts étaient bien rustres à côté de ceux des « *English Misses* ». A l'automne 1883, il n'avait toujours pas trouvé de solution. Il en fit part à Lucien :

¹ Lettre n° 209, à Lucien, 14 janvier 1884, t. 1, pp. 272-273.

² Lettre n° 129, à Lucien, 29 mars 1883, t. 1 p. 186

Tu me dis que je devrais exposer ce que j'ai de meilleur à Londres si j'expose ; [...] c'est très simple, mais quand on réfléchit et que l'on se demande ce qu'il y a de mieux, on est, je te prie de croire, fort perplexe. Mais n'avais-je pas à Londres, la Paysanne dégustant son café au lait devant sa fenêtre, jamais rien de plus soigné, de plus travaillé, cependant cela a paru grossier à Londres, ce n'est donc pas là qu'il faut chercher ce qui blesse le goût anglais. Rappelle-toi que je suis de tempérament rustique, mélancolique, d'aspect grossier et sauvage, ce n'est qu'à la longue que je puis plaire s'il y a dans celui qui me regarde un grain d'indulgence ; mais pour le passant, le coup d'œil est trop prompt, il ne perçoit que la surface, n'ayant pas le temps, il passe ! Quant aux jeunes « misses », atteintes hélas de la névrose moderne, c'est encore pire, les romantiques étaient moins féroces ! Si elles regardaient en arrière, elles verraient combien les anciens étaient peu [...] précieux [...]. Cela ne m'étonne donc pas, mais pas du tout, qu'à Londres les critiques me mettent au dernier rang¹.

Bref, que faire lorsqu'on était un artiste paysan, produisant pour un public anglais académique, précieux voire capricieux, et jusqu'à la névrose... Que faire lorsqu'on avait un habitus nettement populaire, incompréhensible pour les amateurs de milieux plus distingués ? Pissarro, qui avait manifestement réfléchi tout l'hiver à ce décalage culturel et sociologique, trouva sa solution à l'arrivée du printemps : il ferait du pittoresque. Il en fit le conseil à Lucien, qu'il invitait à passer quelques temps en famille :

Je crois que tu trouvera de jolies choses à faire à Gisors, qui intéresseront les Anglais : les églises les marchés, les fermes, la campagne, les gares, les cochers de l'endroit, les boutiquiers, et le paysage ; nous pourrons faire de la lithographie à quatre tons. Je dois aller voir John Lewis Brown à cet effet²...

Voici que Pissarro avait trouvé le moyen de convertir son réalisme, héritage de son choix d'une peinture réaliste, sociale et paysanne, en pittoresque. Son avant-gardisme réaliste se transformait d'un coup en genre dominé (le pittoresque), produit pour les milieux dominants. Sans sacrifier à ses choix idéologiques et artistiques, du moins de son point de vue, Pissarro semblait ainsi pouvoir neutraliser (au moins dans sa propre opinion, ici encore) sa peinture sociale en peinture de genre, joliment campagnarde, que l'amateur londonien, suffoquant sous le *smog* de la métropole anglaise, ne pourrait qu'apprécier.

Si Pissarro était parvenu à se convaincre, le public anglais le suivit pourtant moins. Manifestement l'artiste ne vendit pas d'œuvres en Angleterre pendant de longs mois, si bien qu'il envisageait encore en 1886 de miser sur le marché anglais, comme si c'était chose nouvelle. On aurait cru un retour à la case départ : « Très bon conseil de tâcher de travailler pour l'Angleterre ; comment y arriver ? Peut-être par Duret ? Si nous avons des sous, le mieux serait d'y aller. Si tu t'adressais à Cabaillet-Lassalle dont le frère est à Londres³ ? » Cinq ans plus tard, il en était encore au même stade, et pensait même envoyer auprès de

¹ Lettre n° 190, à Lucien, 20 novembre 1883, p. 253.

² Lettre n° 222, à Lucien, 1^{er} mars 1884, de Paris, *ibid.*, t. 1, p. 290.

³ A Lucien, Eragny (30 décembre 1886) ; *ibid.*, t. 2, p. 93.

Lucien son frère Georges : « Encore une fois il faut se hâter car il n'y a pas de temps possible à perdre, il faut partir !!! Et il faut vivre!! »

Comment partir, comment vivre de l'étranger cependant, sans s'être assuré de la collaboration permanente, efficace et durable d'un bon médiateur à l'étranger ? Lucien, lui, était déjà trop occupé par ses propres tâches alimentaires, pour réussir à se consacrer à l'art autant qu'il l'aurait voulu. Comment aurait-il pu conseiller son père ? promouvoir son œuvre ? Pour Pissarro cependant, tout n'était qu'une question de temps. Il fallait du temps pour comprendre les goûts du public étranger ; il fallait du temps, plus encore, pour s'y adapter sans trahir sa propre manière. Dans ses conseils à ses fils Lucien et Georges, qui étaient en Angleterre, le patriarche fut donc précis :

J'ai reçu ce matin une lettre de Lucien qui me donne des détails sur votre exposition. J'espère que cela vous fera grand bien, c'est en exposant que tu te feras connaître petit à petit, c'est long mais c'est nécessaire. [...] Saperlotte, ne vous plaignez pas d'être en Angleterre, vous êtes jeunes, vous pouvez y faire votre chemin, il faut pour cela ne pas vivre trop en ours... *il faut absolument vivre dans le milieu du pays*, comme j'ai fait ici. Je veux dire, s'imprégner de ce milieu en le modifiant selon votre personnalité, en un mot faire ce que Rossetti a fait en son temps. Ce sera neuf et frappera bien plus. *Mais il faut une faible partie anglaise et ce sera tout à fait original*².

Cette théorie simpliste, fondée sur des apparences, n'avait pas que des avantages : on risquait, en se transplantant trop bien dans un nouvel environnement, d'en adopter les manières de voir, de dessiner, de colorier. De Lucien Pissarro, le critique Paul Mantz remarqua ainsi le 22 mars 1891, dans *Le Temps*, qu'il exposait aux Indépendants de charmantes gravures sur bois, « très habiles dans leur taille naïve qui se ressentent du séjour de l'artiste en Angleterre ». Camille ressentit lui aussi les modifications du style de son fils aîné. Ainsi dans une lettre du 30 mars 1891 :

Très jolie ta petite lithographie, charmant de dessin et d'arrangement, c'est bien du Lucien et du plein style, comme ce que tu as aux Indépendants. *Tes deux têtes sont bien, mais c'est un peu anglais, préraphaélite*, ce type n'est pas de toi, comme toi [...]. Suis donc bêtement, bêtement, ce que tu faisais à Eragny ayant plus de science et d'expérience³.

Pour insister quelques jours plus tard :

Concernant ta gravure *La Femme couronnée*, je suis loin de dire que ce n'est pas réussi, mais non ! C'est l'atmosphère de la chose (au figuré), c'est le goût de l'ensemble ; ainsi, tes petites gravures de l'exposition ont aussi un petit air britannique qui a été compris par presque tous ceux qui les regardent, mais en sus de cela, selon moi, il y a une saveur de nature agreste si tu veux, quelque chose d'inconnu, que nous avons chez nous à Eragny, qui fait que cela ne ressemble pas à ce qui nous entoure ; chez toi en

¹ Lettre n° 620, à Lucien, 10 janvier 1891, t.3, p. 14.

² Lettre à Georges, 28 octobre 1893, *ibid.*, n° 954 ; t. 3, p. 392-393. Pissarro souligne.

³ *Ibid.*, t. 3, n° 647, p. 50. Je souligne.

particulier, on sent une bonne foi naïve, une réserve discrète qui vous charme, tandis que dans la *Femme couronnée* [on sent] une raideur et une solennité (surtout) qui se rapprochent des Anglais ; c'est un rien, un rien, je comprends très bien que [ton collègue anglais Charles] Ricketts ait choisi ce motif ; ce n'est pas un mal, cela plaira mieux. [...] J'oubliais plus haut, à propos de ta gravure, de te dire que je m'attends à ce que tu te transformes en Angleterre ; c'est fatal, mais je suis certain que quand-même tu conserveras ta nature naïve et discrète, ne t'inquiète donc pas du changement qui s'opère en toi, marche résolument ; pourvu que tu y mettes toute ton âme à bien faire, ce sera original¹ !

Vivre dans le milieu du pays, donc, et prendre le temps de s'y adapter et d'y adapter son art, pouvait être salubre d'un point de vue commercial et financier ; mais d'un point de vue artistique, il importait de ne pas trop se laisser séduire par les sirènes de l'art étranger. Quant à Pissarro, le temps s'était peut-être suffisamment écoulé pour qu'il renonce à adapter sa peinture au marché étranger. En 1895, il lui fallut convenir qu'il n'avait pas atteint son objectif : « J'ai deux paysages d'hiver, soleil couchant, très travaillés, mais peut-être un peu rustres, sauvages pour les Anglais² ». C'est à la même époque que l'artiste se lança de nouveau à la recherche du médiateur authentique, digne introducteur de sa peinture à l'étranger - cette fois, vers l'Amérique où son collègue Monet avait tant de succès. Nouvel espoir : le peintre venait d'exposer avec Mary Cassatt aux Etats-Unis, et l'exposition, malgré le peu de rapport financier qu'elle avait assuré, semblait avoir été un succès symbolique :

J'espère me sortir d'affaire, je suis en relation avec des américains [*sic*] qui s'occupent de moi, là est le point sûr, le plus difficile est fait, j'ai la réputation, encore un peu, cela y sera. [...] j'ai fait la connaissance d'un amateur américain qui a une collection d'une vingtaine de Millet, autant de Corot, cet homme est fort intelligent ; il ne peut souffrir Durand-Ruel et les marchands en général qui ont la prétention de diriger leur goût et qui ne leur montrent que ce qui est de vente. Eh bien, cet homme est peut-être celui qui me poussera. Lui-même ne m'achètera probablement pas. Il a ce qui était de son temps, c'est un vieillard qui avait connu intimement Millet et Corot – il n'est pas possible qu'il recommence l'autre fois. Mais il y a de l'influence, s'y connaît, il peut me faire grand bien³.

L'amateur idéal, ennemi des marchands et ami des vrais artistes, semblait enfin trouvé. Pissarro, du moins, tentait de s'en persuader. Quincy Adam Shaw, collectionneur de Boston, qui avait vécu quelques années en France où il avait fait la connaissance de Millet et autres peintres de Barbizon, était pour Pissarro la solution cherchée depuis longtemps : « Ce M. Shaw [...] pourrait bien être un point de départ pour m'appuyer dans ma lutte contre Durand⁴ » - Durand qui baissait trop ses prix pour l'étranger. Mais Shaw était une étoile filante. Son nom n'apparaît plus ensuite dans la correspondance de Pissarro. Une fois de

¹ Camille à Lucien Pissarro, Paris, 1^{er} avril 1891 ; *ibid.*, t. 3, n° 649, pp. 53-54.

² Lettre à Lucien, n° 1108, 28 janvier 1895 – *ibid.*, t.4.

³ Lettre à Georges, 21 novembre 1894 ; *ibid.*, t. 3, n° 1072, p. 510-511.

⁴ Lettre à Lucien, 22 novembre 1894, *ibid.*, t. 3, n° 1073.

plus, Pissarro dut se désoler du décalage entre sa peinture et le goût américain ; ainsi en 1896 :

[...] il faudrait dénicher quelques riches amateurs, malheureusement, ça ne pullule pas, madame Perry n'a pas encore pu me placer une seule toile. Décidément les Américains ne peuvent encore s'habituer à ma peinture qui est trop triste, je m'en rends bien compte et même à Paris, il y a bien de la difficulté à vendre... Cependant ce que je fais est moins triste que Carrière¹ ?

Pissarro, qui n'avait pas l'entregent de Carrière, ni sa manière douce et intime, s'aveuglait en refusant toujours l'intermédiaire d'un marchand. Trop idéaliste, il n'avait pas compris qu'un intermédiaire, à moins d'être rentier comme Kessler, ne pouvait se consacrer à l'introduction d'une œuvre à l'étranger que s'il pouvait en vivre. Donc qu'il lui fallait être marchand d'art, ou au moins courtier.

Les jeunes et la carrière de Pissarro

La carrière, ou plutôt les difficultés incessantes par lesquelles Pissarro dut passer, constituèrent dès la fin du dix-neuvième siècle un enseignement important pour les jeunes générations. Déjà le peintre était prodigue en conseils à ses fils, ainsi à Lucien en 1890 à propos de la revue de Durand-Ruel, *L'Art dans les deux mondes* : « Je t'envoie les deux numéros de *L'Art des deux mondes [sic]*, je te conseille de lire les articles concernant les ventes et les nouvelles d'Amérique et d'Angleterre, tout est à lire pour nous mettre au courant. Tu verras que Monet est joliment chauffé là-bas². »

Les observateurs les plus proches des stratégies et des difficultés de Pissarro furent cependant ses camarades pointillistes, notamment Signac. La correspondance de ce dernier avec Octave Maus, par exemple, contient des réflexions du peintre sur les dernières expositions de Pissarro, et les conclusions stratégiques qu'il faut en tirer. Ainsi, en 1888 :

Notre technique est beaucoup plus compréhensible pour le public lorsqu'il a devant les yeux de nombreux exemples de son application à des effets différents – La très belle exposition de Pissarro, l'an passé, a peu porté, par suite du petit nombre de ses envois – Devant une exposition complète, le public est forcé, sinon de comprendre, du moins de réfléchir. J'espère que vous me ferez obtenir le 1 m 23 supplémentaire dont j'ai besoin³.

Pissarro, d'autre part, était très accueillant pour les étudiants en art, en particulier pour les étrangers. Jean Peské (1870-1949), artiste polonais venu à Paris en 1891, et qui était entré

¹ Lettre à Lucien, Rouen, 7 mars 1896, *ibid.*, n° 1214, t. 4, p. 169.

² *Ibid.*, t. 3, p. 43.

³ Signac à Maus, mercredi 11 janvier 1888, dans « Les Lettres de Paul Signac à Octave Maus », éditées par Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinck, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1969, 1-2, pp. 52-102 (p. 62, lettre n° 5) : «

à l'académie Julian, vint ainsi à lui vers 1893¹. Peské fut par la suite introduit dans le réseau de la *Revue blanche* où il put exposer en 1901, et commencer à s'y faire nom. Au début du siècle surtout, Pissarro fut en lien avec les étudiants de l'atelier de Gustave Moreau. Simon Bussy (1869- ?), qui était chez Moreau le camarade de Matisse et d'Henri Evenepoël, vint à lui en 1902, justement pour lui demander conseil sur le marché anglais. Pissarro le recommanda à son fils Lucien par la lettre suivante :

Monsieur Simon Bussy, élève de Gustave Moreau, fixé à Londres, m'ayant exprimé le désir de te connaître, [je] lui ai remis le livre sur Manet par Durer avec prière d'aller te le porter au Brook. Je te prie de lui faire bonne réception, c'est un bon artiste travailleur qui aime beaucoup Londres, il connaît du reste Ricketts et Shannon².

Outre qu'il atteste de l'influence de Pissarro dans un foyer d'innovation potentielle, ce courrier témoigne de la circulation des œuvres de Duret, donc de la philosophie développée par le critique d'art : « cet art se vend » - et il faut tenter de vendre. Autre attestation du rayonnement de Pissarro dans les jeunes milieux artistiques européens, cette remarque du peintre juif allemand Felix Borchardt, né en 1857, dans la revue *Tendances Nouvelles* en mai 1906 : « Ayant visité plus tard les musées de Paris, je m'étais enthousiasmé de Manet, de Sisley, Monet et Pissarro, j'eus le bonheur de faire enfin la connaissance de ce dernier qui devait me donner de précieux conseils³. »

La mort de Pissarro, en 1906, cristallisa certes la figure du patriarche artiste, dont l'honnêteté ne s'était pas démentie malgré bien des tentations. On retint, après sa mort, que l'artiste n'avait pas été reconnu des siens, mais au contraire de l'étranger ; ainsi dans la préface d'Octave Mirbeau au catalogue de la rétrospective consacrée au peintre en avril 1904, chez Paul Durand-Ruel :

Beaucoup de toiles que nous aimons immortellement sont en Amérique ; d'autres occupent les cimaises des plus importants musées d'Europe... En ce moment même, l'Allemagne montre, dans une galerie très fréquentée, à Berlin (Paul Cassirer) quelques morceaux préférés que nous n'avons pas su , gaspilleurs de nos propres chefs d'œuvre, retenir chez nous⁴.

Camille Pissarro, l'artiste vaincu dans le champ de l'art parisien, devenait donc un prophète de plus, reconnu à l'étranger. Mais on savait, chez les artistes, qu'il avait tout fait lui-même pour être reconnu à l'étranger, et la présence à Londres de son fils Lucien en était la preuve encore vivante.

¹ « Kisling and his friends », in *Kisling and his friends*, Exhibition of paintings and sculptures from the collection of the Musée du Petit Palais in Geneva, Museum Narodowe, Varsovie, 1996, p. 65.

² Camille à Lucien Pissarro, 14 avril 1902, *ibid*, t. 5, p. 233.

³ Gérôme-Maësse, « La peinture allemande - Félix Borchardt », *Tendances Nouvelles*, n° 20 (mai 1906), pp. 307-311 (p. 308).

⁴ Cité par Jeanne Bailly-Herzberg, *ibid.*, t. 5, p. 396.

Exposer à l'étranger : une entreprise éprouvante, ou le cas des pointillistes

Si les nabis ne fréquentaient pas l'avant-garde après le début du siècle, en revanche leurs concurrents pointillistes étaient accueillants pour les plus jeunes, à cause de leur idéal anarchiste et libertaire, et tant que ces jeunes adhéraient à leur vision du monde et de l'art. Ils pouvaient donc leur parler d'eux-mêmes et leur transmettre leurs observations et leurs expériences. Matisse rejoignit Signac en 1904, à l'époque où les effets des tentatives du groupe pointilliste vers l'étranger commençaient à porter leurs fruits. Il fut à bonne école.

Les débuts du groupe néo-impressionniste en Allemagne (1898-1906)

Pissarro, en vertu de ses convictions anarchistes, avait fait un véritable choix : celui de se méfier des marchands. Ses successeurs directs, les pointillistes, auprès desquels il avait peint et exposé quelques mois autour de 1887-1888, ne disposaient pas, eux, d'un accès aux galeries d'art moderne. Là, en effet, on misait sur l'impressionnisme dont la consécration en cours garantissait plusieurs années de prospérité. Le détour par l'étranger de la génération néo-impressionniste se fit donc sans l'aide de marchands d'art. On constatera cependant que la gestion par les artistes eux-mêmes de leurs expositions à l'étranger, impliquait tant de soucis, de coûts et de difficultés que, dès qu'ils le purent, les peintres confièrent cette tâche à des professionnels. Ils pouvaient enfin se consacrer plus pleinement à leur création.

La relecture des premiers pas du groupe néo-impressionniste sur le marché artistique allemand, confirmait donc à quel point des médiateurs étaient indispensables, même lorsqu'on était parvenu à exposer à l'étranger. A partir de 1898, le problème de Signac, Cross, Théo Van Rysselberghe et leurs amis fut d'abord de ne pas avoir le don d'ubiquité, donc de ne pouvoir contrôler immédiatement où, comment, avec qui et ce qu'ils exposaient en Allemagne. Aux questions de personnes, s'ajoutaient les problèmes logistiques de l'accrochage des expositions en question, dont les retombées esthétiques étaient considérables. Tant qu'ils n'eurent pas confié l'exportation de leurs toiles aux marchands Eugène Druet et Félix Fénéon, les pointillistes accumulèrent les nuits d'insomnies.

Avec qui exposait-on, d'abord ? Les artistes, en effet, n'oubliaient pas qu'ils exposaient à côté d'autres artistes. Or de certains, on n'aimait pas exposer trop près. De même que certains autres ne voulaient pas de la proximité des pointillistes. James Ensor écrivit ainsi à Octave Maus, l'organisateur de l'exposition annuelle des XX, à Noël 1889 : « Ecrivez-moi également de quel côté on commencera et le nom de mon voisin. Je vous enverrai alors les titres¹. »

¹ Ensor à O. Maus, Ostende, 25 décembre 1889, in F.-C. Legrand, « Les lettres de James Ensor à Octave Maus », *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 15^e année, n° 1-2, lettre n°15, p. 34.

Fort de ces considérations, Paul Signac se fit envoyer par le comte Kessler, en 1898, le plan très précis du local de son exposition à Berlin, augmenté d'informations détaillées.

J'ai reçu, grâce à votre intervention, une lettre de Keller und Reiner fixant la date de notre exposition et annonçant l'envoi d'un plan du local (que je n'ai pas reçu du reste). Mais Van Rysselberghe m'en a donné les dimensions. J'ai donc décidé de faire choix de douze toiles (8 moyennes et 4 petites), d'harmonies diverses que je livrerai à l'exposition de ces messieurs.

Quel sera le titre de cette exposition ? Fera-t-on des affiches et des catalogues ? Seurat et Angrand en seront-ils ? Quels sont les exposants – des N[éo-]. I[impressionnistes]. seuls¹ ?

Gestion de l'espace, mise en place (ou en scène) des tableaux et de leurs titres, considérations publicitaires, sans oublier enfin l'essentielle information sur les auteurs d'autres toiles éventuellement accrochées près des toiles pointillistes, tout importait. Il aurait été contraire à l'esthétique divisionniste, si appliquée à harmoniser une toile avec son cadre, un cadre avec un mur, un mur avec un paravent, de ne pas tenir compte de ces considérations. Même si toutes ces questions impliquaient bien du souci. C'est avec une inquiétude non dissimulée que Signac qui, depuis la fin des années 1880, avait toujours composé avec précision ses expositions en France et en Belgique, écrivit encore à Kessler en 1898 :

Aucune nouvelle de notre exposition ; un peu inquiet, je suis.

Est-elle ouverte ? Etes-vous content ? Crie-t-on ? Que dit-on ? A-t-on accroché toutes nos toiles, sont-elles bien présentées. N'y a-t-il pas trop de doigts noirs sur les cadres... un coup d'éponge dessus, M.M. Keller and [*sic*] Reiner.

Je me tourmente beaucoup de n'être point là-bas. C'est la première fois que cela m'arrive, de ne pas organiser moi-même mon exposition. Mais sûr de votre goût et de votre sympathie, je m'efforce de me tranquilliser².

Il était évident pour Signac, déjà, qu'il était plus sage de s'appuyer avec confiance sur un médiateur comme Kessler. Mais si le comte semblait un intermédiaire dévoué, engageant, efficace, pouvait-on se garantir des erreurs de ses collaborateurs ? En 1901, pour une nouvelle exposition pointilliste organisée par la galerie Keller und Reiner à Berlin, Van Rysselberghe se fit auprès de Van de Velde le porte-parole de ses angoisses, et Signac et Cross avec lui :

Cher,

Une supplique, tant en mon nom qu'en celui de Signac et de Cross : Les cadres blancs, une fois accrochés, faire passer dessus une éponge, légèrement mouillée et propre, pour faire disparaître les inévitables traces des doigts déballeurs...

¹ Lettre de Paul Signac à Kessler, La Hune, Saint-Tropez, 15 septembre 1898 ; DLA, Nachlass Kessler.

² Signac à Kessler, La Hune, Saint-Tropez, 30 octobre 1898 – DLA, Nachlass Kessler.

Voudrais-tu pas prier ces M.M. Keller & C^o de veiller à cela ? Tu sais toi-même l'effet fâcheux des cadres blancs pas blancs¹...

Certes, une exposition aux cadres souillés par d'indésirables traces de doigt aurait enlevé à la salle divisionniste l'atmosphère élitiste, soignée et sans hasard qu'on devait y sentir.

Qui invitait, ensuite ? Il était trop hasardeux d'accepter n'importe quelle invitation pour la seule raison qu'elle donnait accès au marché de l'art à l'étranger. On tâchait de trouver des renseignements auprès d'Henry van de Velde, installé depuis plusieurs années en Allemagne. Théo Van Rysselberghe lui demanda en juin 1904 : « Connais-tu la firme "Hermès" de Francfort ? On me demande d'y faire une exposition, à la rentrée d'octobre. Si tu pouvais me dire quel genre de maison c'est, et si tu me conseilles de marcher, je t'en serais bien reconnaissant². »

Henry van de Velde, grand ami de Théo Van Rysselberghe et de Signac, fut choisi par le groupe pour être leur intermédiaire en Allemagne. Artiste également, il pouvait comprendre leurs considérations d'art ; architecte qui plaçait leurs toiles dans les intérieurs de ses riches clients, il avait un accès direct auprès d'éventuels prêteurs pour les expositions allemandes ; professionnel de l'art en Allemagne, il connaissait certainement mieux que Kessler, peu attiré par les questions d'argent, les rouages des réseaux artistiques commerciaux à Berlin et Weimar, et pourrait utilement conseiller ses camarades. La décision de se confier à sa vigilante médiation fut prise dès son installation en Allemagne. Enfin par son épouse Maria qui parlait l'allemand couramment, Van de Velde permettait aux pointillistes de lever le handicap linguistique qui leur avait jusqu'ici fortement pesé. Une lettre de Van Rysselberghe à son ami témoigne de l'étendue de la collaboration de Van de Velde :

Grand merci pour ta bonne lettre ; Je te suis bien reconnaissant pour la démarche – suivie de succès, d'ailleurs – que tu fis pour nous auprès de M. [Karl-Ernst] Osthaus [le collectionneur de Hagen]. Ce que tu me dis des maladresse des [marchands berlinois] K[eller].& R[einer]. ne m'étonne qu'à demi ; j'avais comme l'intuition que cela serait ainsi... Je crois qu'il serait utile que je vinsse à Berlin pour me rendre compte, aidé par toi, de ce qu'il y aurait lieu de faire dorénavant – et je tâcherai d'y aller passer 4 jours vers la fin de Mars. [Le marchand de Dresde] M. Gutbier m'a télégraphié pour que je lui envoie deux petites toiles pour les exposer en même temps que "séries chambres van de Velde" – J'écris à Keller de lui en envoyer deux de celles qui étaient chez eux.

Je vais réclamer de ton amitié une petite corvée ; j'espère toutefois que ce la ne te prendra pas trop de temps - voici : Il s'agirait de passer par chez les K[eller].& R[einer]. d'y déposer ton portrait sépia (je suppose toujours que tu veuilles bien me le prêter) et de leur demander si mes caisses pourront, oui ou non, partir de suite pour Bruxelles. Si elles peuvent partir de suite, dis leur de les envoyer en petite vitesse. Si au contraire l'expédition devait tarder ils devront la faire en grande vitesse. Et tu les prieras d'y joindre ton

¹ Van Rysselberghe à Van de Velde [janvier 1901]. AML, Fonds Van de Velde, FSX 800/11.

² Lettre de Van Rysselberghe à Van de Velde, Samedi 11 juin 04, A.M.L.B., FS X 800/35.

portrait. Note que j'ai écrit cela à ces M.M. mais ils ne me répondent presque jamais à mes lettres (que longtemps après, souvent) et dans le cas actuel il faudrait que je sois fixé vite sur ce point. Excuse-moi de te prendre un temps précieux pour ces petites corvées peu intéressantes pour toi – et use de repréailles !

[...] [P.S. :] M'éciras-tu un simple mot sur une carte quand tu seras allé chez K[eller].& R[einer]¹.

Relations avec les amateurs (Osthaus), avec les marchands (Gutbier ou Keller und Reiner), médiation dans l'obtention de prêts pour de futures expositions, tâches logistiques diverses – à commencer par celle de l'expédition de toiles, qui impliquait donc l'avancement de sommes d'argent non négligeables –, il était effectivement plus prudent d'en charger un excellent ami, à défaut d'un marchand intéressé par d'éventuelles commissions, qu'un mécène philosophe ennemi des contingences matérielles, esthète plus qu'impresario.

Les insomnies de l'artiste

On comprendra pourquoi la plupart des artistes qui ne confièrent pas l'exportation de leurs œuvres à l'étranger à un professionnel, c'est-à-dire un marchand, gagnèrent quelques cheveux blancs pendant qu'ils exposaient à l'étranger. Tout, en effet, n'était qu'incertitude. On pourrait écrire des livres entiers sur les insomnies des artistes impliqués personnellement dans l'envoi de leurs toiles outre-frontières. Les impressionnistes, on l'a montré, n'aimaient pas voir leur peinture sortir de Paris, encore moins partir sur l'Atlantique pour une destination inconnue, El Dorado bien hypothétique. Leurs successeurs ne furent pas plus rassurés lorsque leurs toiles voyagèrent. Où étaient les toiles ? Le transport risquait de les endommager : avaient-elles été bien emballées ? bien assurées ? Les tableaux étaient-ils parvenus à destination ? Ne s'était-on pas trompé d'adresse ? Les avait-on déballés avec délicatesse ?

Pendant l'exposition, pouvait-on savoir quelles étaient les réactions de la critique ? Comment se procurer des coupures de presse ? Les visiteurs étaient-ils nombreux ? Semblaient-ils apprécier l'accrochage ? Des acquéreurs s'étaient-ils présentés ? Quand l'argent de leurs achats serait-il envoyé à bon port ? Les organisateurs des expositions concernées ne faisaient pas toujours bien leur travail. « Rien ne presse pour l'or [*sic*], écrivit Signac à Van de Velde vers 1904. Mais il est évident que le secrétaire de toute exposition, doit à la clôture écrire à chacun : vous avez vendu ceci ; ces toiles à vous vont à W. et ces autres vous seront retournées. Or, celui de Weimar ne fut pas assez Scribe². » Les interrogations des artistes ne s'arrêtaient pas là. D'autres s'y ajoutaient, lorsque les œuvres

¹ Van Rysselberghe à Van de Velde, Paris, 7 février 1901. AML, FSX 800/14.

² Signac à Van de Velde, s. d. [probablement fin 1903 début 1904 – après l'exposition « französischer Impressionismus » à Weimar et Krefeld]. AML, FS X 726/20.

avaient été exposées : les avait-on remballées correctement ? Quand allait-on les réexpédier ? Toutes arriveraient-elles à destination ?

Les inquiétudes des artistes furent particulièrement fortes dans les années 1880, alors que le réseau d'expédition d'œuvres n'était pas des plus certains. Rappelons-nous les affaires de Monet, de Renoir ou de Pissarro lorsque Durand-Ruel partit sur l'Atlantique avec leurs plus belles toiles en 1885-1886. Même Whistler, qui en 1884 était passé par le marchand Charles William Deschamps pour envoyer ses toiles en Belgique, ne put dormir à cause de ses toiles expédiées à Bruxelles pour le Salon des XX :

Les toiles doivent être arrivées à Bruxelles. – mais j'aimerais savoir de vous dans quel état elles étaient avant de partir – je veux dire, si elles ont été bien emballées et polies, etc. – J'espère cependant que vous écrirez au moins une lettre à la Société [des Vingt] et leur demanderez de revernir les portraits¹.

Les artistes qui s'inquiétèrent le plus de leurs œuvres furent probablement les jeunes néo-impressionnistes qui s'étaient lancés, dès la fin des années 1880, vers le marché étranger, d'abord la Belgique, puis à la fin des années 1890 vers l'Allemagne. Théo Van Rysselberghe dut patienter longuement avant de savoir où étaient passés les tableaux qu'il avait envoyés chez Cassirer en 1903 : « - Je n'ai toujours pas eu la moindre réponse de M. Cassirer à mes lettres, et à part les bonnes nouvelles que j'ai appris [*sic*] par toi. Je ne saurais [*sic*] rien de mes tableaux ni de leurs pérégrinations », gémit-il auprès de Van de Velde en mars². Après cette exposition berlinoise de printemps, une exposition à Weimar, à l'automne 1903, fut plus malchanceuse encore. Théo multiplia les lettres à Van de Velde installé à Weimar :

Rends moi, je te prie, le service de me dire : si les tableaux "le petit garçon" et une "Plage à marée basse, soir" que j'avais spécialement recommandé de me réexpédier sitôt close d'exposition de Weimar, sont en effet retournés à Paris. Je suis on ne peut plus ennuyé à cause de l'ignorance où je suis sur le sort de ces deux toiles, que les propriétaires respectifs ont bien voulu me prêter à la condition expresse qu'elles leurs [*sic*] seraient rendues avant l'hiver³.

Un mois plus tard rien n'était réglé, et tout semblait même se compliquer, Kessler restant injoignable, le marchand Gutbier de Dresde à qui Van Rysselberghe croyait qu'on avait confié les tableaux pour qu'il les exposât chez lui, n'ayant apparemment reçu que deux toiles parmi toutes celles qu'on avait dû lui envoyer. Van Rysselberghe était d'autant plus gêné

¹ Lettre de Whistler à Deschamps, le 29 janvier 1884 - *The Correspondence of James McNeill Whistler, 1855-1903, op. cit.*, lettre n° 07913 : "The pictures must have arrived at Bruxelles - but I should like to know from you in what state they were before they left - I mean if they were well rubbed up and polished etc - - I wish however that you would write at once a letter to the Société [des XX] and beg that the portraits be varnished again." Whistler avait envoyé les œuvres suivantes : *Symphony in White, No. 3* (YMSM 61), *Nocturne: Blue and Silver - Chelsea* (YMSM 103), *Arrangement in Brown and Black: Portrait of Miss Rosa Corder* (YMSM 203), *Harmony in Grey and Green: Miss Cicely Alexander* (YMSM 129) et des gravures de Venise.

² Van Rysselberghe à Henry van de Velde, Bruxelles, 3 mars 1903. Fonds Van de Velde, AML, FSX 800 / 28.

³ Lundi 9 novembre / 03 – AML, FSX 800/30 .

qu'il avait promis d'envoyer ces toiles à Helsingfors¹... Où étaient les œuvres ? à Weimar ? à Dresde chez Gutbier ? à Paris ? Comment les envoyer dans la ville de leur prochaine exposition ? Théo Van Rysselberghe ne fut pas seul à subir ce genre de casse-tête. Paul Signac dut passer par les mêmes affres en 1903-1904, après l'exposition néo-impressionniste de Weimar. « Où est mon tableau de Sisteron, mon Viaduc d'Auteuil ; mes panneaux mes aquarelles ? Dis-le si tu le sais ²! », demanda-t-il à van de Velde. Avoir perdu ses toiles était tout à fait gênant, alors qu'on venait de le convier pour une exposition à Munich :

Nous recevons une invitation du groupe "Phalanx" à Munich pour Mars – J'écris à ces messieurs de réunir ce qui reste de mes œuvres à Weimar (Sisteron) – et chez Gutbier (10 panneaux ou aquarelles) et le Viaduc d'Auteuil – et de s'entendre pour les frais de retour à Paris, avec Mr von Payern et Gutbier. D'après la dernière et vague liste : Auxerre le soir serait [vendu] à Mr Mülher – le sais-tu ?/ [...] Mais ce qui devait aller à Krefeld, oh ma tête, ma tête³ !!

Le von Payern en question, qui avait organisé l'exposition de Weimar, commençait à agacer sérieusement les camarades néo-impressionnistes, voire à exaspérer Signac :

Décidément Mr Van Payern est insuffisant = Il t'écrit "J'ai communiqué à Mr P[aul]. S[ignac] que son tableau de Sisteron et le Viaduc d'Auteuil se trouvent encore chez nous parce que nous entrevoyons la possibilité d'une vente. Or, il m'a écrit = "Quant à la vue de Sisteron et Auxerre le soir nous avons l'espoir d'en pouvoir vendre un, et nous vous prions de nous laisser encore ces 2 œuvres". Donc a-t-il encore Auxerre ou Auteuil ? Il me dit maintenant que le reste est à Dresde, chez le Gutbier, après m'avoir écrit que le dit *Inhaber* [titulaire] Gutbier, les avait refusés faute de place. Il est vraiment barbant le *Geschäftsführer* [pour *Geschäftsführer*, gérant de l'affaire]. Cross, Théo, nous en avons soupé. Enfin, peut-être saura-t-il mettre des croix devant chacune des œuvres de la liste ci-incluse pour me dire dans quelle catégorie les classer – Crainte d'avance prie le de me renvoyer ma liste même ; manuscrite – Sans cela il y aura encore quelque erreur et nous n'en finirons pas. J'ai besoin d'être fixé pour savoir ce que je puis envoyer à Krefeld, d'où l'on m'a écrit pour me demander des œuvres, mais lesquelles ? Excuse-moi de te raser de tous ces détails. Mais tu dois comprendre combien c'est exaspérant cette incertitude. Un peu plus d'ordre aurait tout calmé⁴.

Le marchand Wilhelm Gutbier, quant à lui, semble avoir été un professionnel des toiles perdues. Signac furieux écrivit au baron de Bodenhausen, qui lui avait prêté un tableau pour une exposition en 1904 :

L'exposition est ouverte depuis 5 jours, et votre tableau n'y figure pas puisque je ne l'ai pas encore reçu et que je n'ai même pas la lettre d'avis du chemin de fer. J'ai d'ailleurs reçu avant hier une lettre de Gutbier dans laquelle il ne me parlait pas du tout de cet envoi j'espère qu'ayant réfléchi qu'elle arriverait trop tard il ne l'a pas expédié ce tableau car l'ennui serait trop grand, si cette toile arrivait à Paris après mon départ⁵.

¹ Van Rysselberghe à Van de Velde, Samedi 19 Déc. 03. AML, FS X 800/31.

² Signac à Van de Velde, fin 1903. AML, FS X 726.27.

³ Carte postale de Signac à Van de Velde, s. d. [tampon de la poste : 28 janvier 04]. AML, FS X 726/15.

⁴ Lettre de Signac à Van de Velde, 19 janvier [1904]. AML, FS X 726/34 .

⁵ Signac à Bodenhausen , le mardi 23 [avril 1904 ?]. Nachlass Bodenhausen, DLA.

L'issue de l'affaire fut claire quelques jours plus tard :

Décidément ce Gutbier s'est moqué de nous – Je viens de recevoir aujourd'hui seulement l'avis que votre tableau vient d'arriver à Paris. Sachant que j'en avais besoin à Paris le 21 avril au plus tard, il a eu le sans gêne de l'expédier le 20 de Dresde en petite vitesse, me causant ainsi des frais inutiles. Je lui avais toujours dit dans mes lettres de vous adresser cette toile directement¹.

On avait moins de poids, lorsqu'on était un artiste, qu'un important marchand parisien. Un marchand permettait au moins à l'artiste de dormir sur ses deux oreilles. Non seulement il assumait les frais d'emballage, d'expédition, d'assurance, de douane, de correspondances diverses, mais encore il veillait lui-même de manière attentive, régulière et ferme sur le devenir de ses œuvres à l'étranger, leur paiement lorsqu'elles étaient achetées, et leur retour lorsqu'on ne les avait pas retenues.

Outre de compréhensibles inquiétudes, exposer à l'étranger pouvait être à l'origine de fortes frustrations, pour des artistes amoureux de leur peinture et désireux de la présenter du mieux possible au public étranger. Toujours Van Rysselberghe, en témoigna dans une lettre à Van de Velde en 1901 :

Il est bien dommage que je n'aie pu joindre à mon envoi chez Keller mes dernières toiles : la série de couchants à marée basse avec des arabesques d'eau dans le sable : c'est je crois parmi mes toiles, les meilleures – et celle des trois femmes prenant le thé ; mais elles n'étaient point terminées au moment où l'envoi devait partir – Je les montrerai à une autre occasion².

Cinq ans plus tard, le peintre pointilliste belge revivait les mêmes déceptions :

Je n'ai pas à la Sécession de Berlin une aussi bonne exposition que j'eusse voulu : Les deux nus importants que je fis cet hiver étaient précisément engagés aux Indépendants quand Curt Herrmann m'écrivit pour la dite Sécession ; on ne peut pas avoir toujours sous la main le choix de ce qu'on a fait de moins mal³ !

Terminons par les côtés les plus noirs de l'aventure des artistes sans bons médiateurs, en particulier sans marchands pour défendre leurs intérêts : les commissions inattendues, et surtout les mauvais coups de marchands malhonnêtes, se permettant de jouer sur les taux de change et l'incertitude des artistes pour gagner au jeu de l'importation artistique. Henri-Edmond Cross en fut victime en 1904 lorsque le marchand Gutbier, encore lui, décida de lui prendre un tableau.

Mr Gutbier (de Dresde) m'a acheté à l'exposition de Weimar, moyennant la somme de 600 francs, un tableau pour lequel je demandais 600 marks. J'ai consenti à cette réduction de marks en francs pour Mr Gutbier. Je m'attendais donc à toucher 600 francs pour ce tableau. Or, au règlement des comptes de l'Exposition, je ne reçus de Mr von Payern [l'organisateur de l'exposition] que 495 francs. Je demandais

¹ Signac à Bodenhausen, Saint-Tropez, 9 mai. Nachlass Bodenhausen, DLA.

² Van Rysselberghe à Van de Velde, Paris, Jeudi [janvier-février 1901]. AML, FSX 800/12.

³ Van Rysselberghe à Van de Velde, le 30 avril 1906. AML, FS X 800 / 53.

une explication à Mr von Payern qui me répondit que la vente des tableaux comportait 10% de retenue pour frais d'installation, etc. Je ne cachai pas ma surprise à Mr von Payern. Je n'avais nullement été informé de cette ~~condition~~ clause qui me portait préjudice en ce sens que, prévenu, je n'aurais pas laissé mon tableau à l'acheteur avec de telles conditions. Néanmoins mon compte n'était pas exact puisqu'en admettant les 10%, c'est 540 francs qui auraient dû me revenir. Nous échangeâmes quelques lettres sans nous entendre. Enfin, dans sa dernière, reçue hier, Mr von Payern m'écrit que mon tableau n'a été payé que 550 francs et qu'il n'a jamais entendu dire qu'il fût payé 600 francs. J'ai naturellement questionné Mr Gutbier à ce sujet, et, il m'a répondu très affirmativement par deux fois qu'il avait versé à Mr von Payern la somme de 600 francs, soit – Mark 485. Je viens de prier Mr Gutbier de vouloir bien s'expliquer avec ce dernier¹.

600 marks étaient devenus 600 francs, et si le taux de change avait été inversement favorable, 600 francs seraient devenus 600 marks. Il fallut à Cross « deux mois de correspondance vaine² » pour obtenir réparation de Von Payern, grâce à l'intervention du comte Kessler. Mais de Gutbier, pas un geste ne vint. On comprendra que le groupe néo-impressionniste fût soulagé lorsque le marchand Eugène Druet se proposa de faire la promotion de leurs toiles en France et à l'étranger. Et plus encore, lorsque Félix Fénéon, camarade de longue date, se présenta pour faire mieux que lui. On était sûr enfin de pouvoir se consacrer à la peinture, et de ne plus avoir à se préoccuper de questions finalement bien pénibles.

B) Retours réflexifs sur les générations précédentes

Toutes ces expériences, succès comme échecs, devinrent des exemples à suivre ou à éviter pour la génération nouvelle des années 1900, lorsque la consécration des générations impressionniste et postimpressionniste devint une évidence. On put lire, en 1905-1906, sous la plume du critique d'art Camille Mauclair :

Les hommes de l'impressionnisme sont aujourd'hui des vieillards ou des morts glorieux, et leur mouvement appartient à l'histoire de l'École française qu'ils ont grandement honorée. Quant à la promesse d'avenir, elle consiste dans l'innovation technique, qui est énorme et peut servir à un art dont les pensées seront tout à fait dissemblables de la conception impressionniste³.

La première phrase pouvait rencontrer l'acquiescement de tous. La seconde affirmation, en revanche, aurait pu faire sourire les jeunes artistes de l'époque. La génération impressionniste était passée dans l'histoire, et certes on sentait qu'il fallait maintenant s'en distinguer radicalement. Mais la seule innovation technique n'était nettement pas suffisante pour renouveler les perspectives du champ de l'art moderne français, et encore moins pour

¹ Cross à Kessler, Le Lavandou, Var, 18 janvier 1904. Nachlass Kessler, DLA.

² Cross à Kessler, Le Lavandou, 30 janvier 1904. Nachlass Kessler, DLA.

³ Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, E. Fasquelle, 1906, p. 270 (recueil d'articles rédigés depuis 1905).

assurer une postérité à la nouvelle génération. On était conscient, chez les jeunes, qu'il fallait à la fois se distinguer des générations précédentes, et s'en inspirer : s'inspirer non de leurs palettes, mais de leurs carrières, de leurs réseaux, de leurs stratégies et de leurs manières de réussir. Les voies de la consécration de l'impressionnisme, puis du postimpressionnisme après 1903, purent confirmer un constat relativement évident : il était possible, à partir d'une position tout à fait marginale dans le champ artistique, de renverser le rapport de forces anti-avant-gardiste. A ces fins il convenait, comme les anciennes avant-gardes, de disposer de réseaux marchands et collectionneurs en France et à l'étranger, d'avoir de bons soutiens dans la critique, et de savoir créer des événements artistiques pour intéresser la presse. On perçut encore qu'il était bon de savoir jouer, également, sur le marché international, ses hiérarchies entre capitales culturelles, ses cloisonnements entre champs artistiques nationaux, ses rivalités politiques et ses milieux transfrontaliers.

La nouvelle histoire de l'art moderne et ses figures exemplaires

La rapidité avec laquelle les postimpressionnistes furent d'un coup consacrés, alors que les impressionnistes l'avaient été progressivement entre 1889 et 1900, put éveiller plus encore l'intérêt des plus jeunes, et susciter leur curiosité. En deux ou trois ans les figures de Cézanne, Redon, Van Gogh, Gauguin et Toulouse-Lautrec surtout, entrèrent dans l'histoire française de l'art moderne. La fondation du Salon d'Automne, en 1903, marqua le début à Paris de cette consécration extrêmement rapide. Gauguin était mort le 8 mai 1903. Le premier Salon d'Automne lui consacra une rétrospective. Les rétrospectives consacrées aux grands peintres de la génération postimpressionniste se multipliaient également dans les galeries : en 1903 par exemple, la galerie Barthélémy montra une exposition consacrée à Toulouse-Lautrec, mort en 1901. Cette rétrospective Lautrec fut reprise en 1904 au Salon d'Automne, alors qu'une salle était consacrée à Cézanne, une à Renoir et une à Redon. En 1905, le Salon d'Automne couronna Manet, alors que le Salon des Indépendants avait consacré au printemps une rétrospective à Van Gogh. La rétrospective Gauguin du Salon d'Automne de 1906 fut ouverte sur cette lancée.

La consécration des postimpressionnistes n'avait pas seulement lieu à Paris. À Berlin, en 1904, fut organisée une exposition Cézanne. En 1905 à Dresde, puis à Amsterdam au *Stedelijk Museum*, ce fut ensuite une grande exposition Van Gogh. Cette reconnaissance internationale s'accompagna d'une première muséalisation qui fit entrer désormais l'art postimpressionniste dans l'histoire savante de l'art moderne. Si les *Yeux clos* d'Odilon Redon ne furent acquis par le Musée du Luxembourg qu'en 1904, le postimpressionnisme avait

d'ailleurs atteint les musées étrangers depuis plusieurs années. Hugo von Tschudi, jeune directeur de la *Nationalgalerie* de Berlin, aurait acquis ses premières toiles néo-impressionnistes en 1898. Il fit envoyer à Berlin, en 1901, des œuvres pour les faire voir avant une acquisition éventuelle : parmi elles on trouvait des Monet, Sisley, Daumier, Jongkind et Toulouse-Lautrec. En 1902, la visite par Tschudi, en compagnie du comte Kessler et du peintre Curt Herrmann, des ateliers de Vuillard, Signac, Cross et Maurice Denis, ne pouvait passer inaperçue dans le Landerneau artistique parisien. Le directeur de la *Nationalgalerie* traita avec Van Rysselberghe et Cross, auprès desquels il aurait acquis des dessins et des peintures¹. En février 1907 encore, Tschudi fit l'acquisition, outre de toiles de Monet, Renoir et Manet, d'un autoportrait de Van Gogh².

L'historicisation de l'impressionnisme et du postimpressionnisme, et leur domination symbolique

Conséquence directe de cette consécration par des rétrospectives et par une muséalisation, la parution d'ouvrages d'histoire de l'art incluant pour la première fois l'impressionnisme et le postimpressionnisme dans la même généalogie de l'art français, confirma ce mouvement. Les carrières des impressionnistes et des postimpressionnistes furent l'objet de discours savants de plus en plus élaborés. On y trouvait d'abord des considérations sur leur évolution picturale et les détails de leur rupture avec les générations précédente. Ce fut l'œuvre d'explicitation magistrale, en Allemagne, de Julius Meier-Graefe dans son *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* de 1904. Meier-Graefe cependant, n'était pas lu en France. A Paris, l'historiographie impressionniste avait déjà ses personnalités consacrées. Jules Laforgue fut canonisé « philosophe de l'impressionnisme » par le philologue Médéric Dufour en 1904, d'abord lors d'une conférence à la Libre Esthétique de Bruxelles, puis dans une publication parisienne³. La publication par Théodore Duret, en 1906, de son *Histoire des peintres impressionnistes*, marqua bien que l'écriture de l'histoire impressionniste par ses défenseurs de l'époque était devenue une référence⁴. Émile Zola, l'ami de Cézanne et le défenseur de Manet, était mort en 1902. L'édition, cinq ans plus tard, de sa correspondance « de jeunesse » puis sur « les arts et les lettres », fut une première

¹ D'après Babette Warncke, chronologie du cat. exp. in *Manet bis van Gogh ; Hugo von Tschudi und der Kampf um die moderne Kunst*, éd. Johann Georg Prinz von Hohenzollern et Peter-Klaus Schuster, Prestel, New York et Munich, 1996, pp. 445-sq.

² Gisela Hopp, « Tschudis Wirken aus der Sicht Alfred Lichtwarks », *ibid.* pp. 274-sq (p. 278).

³ Médéric Dufour (1866- ?), *Une philosophie de l'impressionnisme : Etude sur l'esthétique de Jules Laforgue*, Paris, A. Messein, 1904.

⁴ Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Paris, H. Floury, 1906.

invitation à relire ses relations avec le monde de l'art, qui poussait à reconnaître son rôle dans la gloire de Manet et dans un premier soutien aux impressionnistes¹. Après 1900, les expositions sur l'impressionnisme se multiplièrent d'autre part : expositions à la galerie Bernheim-Jeune en avril 1903 (« Exposition d'œuvres de l'École impressionniste »), à la Libre Esthétique de Bruxelles en 1904. Elles furent accompagnées par la publication d'ouvrages ou d'articles écrits par des critiques plus jeunes : parmi eux, H. Floury², Edmond Claris³, Camille Mauclair⁴ en France ; à l'étranger Mauclair encore, qui mit en cliché l'histoire de l'impressionnisme, son martyre et son exclusion des Salons, l'absence de reconnaissance officielle⁵ ; ainsi que Julius Meier-Graefe⁶, dans la suite de l'ouvrage de Richard Muther publié en 1893⁷. En 1902 également Hugo von Tschudi avait publié une monographie sur *Edouard Manet*, dans laquelle il s'efforçait de resituer Manet dans un contexte historique plus large, et de mettre ses œuvres en parallèle avec les inventions des peintres du Quattrocento⁸.

Il en fut de même pour les postimpressionnistes. La rétrospective Gauguin du Salon d'Automne de 1903 ne fut pas sans donner l'idée à Charles Morice de mener une enquête sur la peinture contemporaine en 1905, où le critique d'art tentait de mettre en avant la réputation du peintre des îles dans la jeunesse artistique de l'époque. De même, c'est l'année de la grande rétrospective Gauguin de 1906, au troisième Salon d'Automne, que le comte Kessler qui lui-même, on l'a vu, propageait en Europe germanique la gloire de Gauguin, jugea bon de publier, aux presses de Weimar, une monographie sur l'artiste par Jean de Rotonchamp⁹. Cette publication fut suivie par celle du *Gauguin* d'un certain Lázár Béla (Paris, Office central de Librairie, 1908), tandis qu'en 1909 Maurice Denis plaça ses peintres

¹ Émile Zola, *Lettres de jeunesse*, Paris, E. Fasquelle, 1907, et *Correspondance. Les Lettres et les arts*, Paris, E. Fasquelle, 1908.

² H. Floury, *Les maîtres de l'art moderne*, Paris, n. m., 1900.

³ Edmond Claris, *De l'impressionnisme en sculpture. Lettres et opinions de Rodin, Rosso, Constantin Meunier*, Paris, Ed. de la Nouvelle Revue, 1902.

⁴ Camille Mauclair, *L'impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904.

⁵ *The French Impressionists (1860-1900)*, London-New York, Duckworth & Co, E.P. Dutton & Co, [1903].

⁶ D'abord *Manet und sein Kreis*, Berlin, J. Bard, [1903] et *Der moderne Impressionismus*, Berlin, Bard, 1904, puis *l'Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst : Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Ästhetik* (Histoire de l'évolution de l'art moderne : regard comparatif sur les arts plastiques, contribution à une nouvelle esthétique), Stuttgart, 1904, 3 volumes. L'essentiel des thèses de Meier-Graefe avait été publié depuis la fin du siècle dans les revues artistiques allemandes, à commencer par la propre revue du critique d'art, *Dekorative Kunst*.

⁷ L'ouvrage eut par la suite de multiples rééditions : *Geschichte der Malerei*, vol. 3 (18. und 19. Jahrhundert). III. Auflage, Berlin, Carl P. Chryselius, 1920.

⁸ Hugo von Tschudi, *Edouard Manet*, Berlin, Bruno Cassirer, 1902. Une réédition augmentée de l'ouvrage eut lieu en 1909, toujours aux éditions Bruno Cassirer.

⁹ Jean de Rotonchamp, *Paul Gauguin 1848-1903*, Weimar, „imprimé par les soins du comte Kessler, et se trouve à Paris chez E. Druet“, 1906.

favoris dans la lignée du classicisme français (*De Gauguin et de Van Gogh au Classicisme*, Paris, 1909).

Le postimpressionnisme fut d'ailleurs souvent introduit, à la même époque, dans l'histoire de l'impressionnisme, que ce soit dans les commentaires sur les critiques disparus, ou dans certains ouvrages d'histoire de l'art contemporain. Dans son commentaire sur l'esthétique de Jules Laforgue, par exemple, Médéric Dufour plaça explicitement, en 1904, les néo-impressionnistes et les nabis dans l'héritage symboliste¹. On a vu comment Meier-Graefe reliait lui-même directement le pointillisme et l'art nabi aux découvertes picturales des impressionnistes. Les postimpressionnistes devenaient donc, eux aussi, des figures paradigmatiques de l'art moderne français. En conséquence leurs carrières pouvaient être relues, de même que celles des impressionnistes, comme des exemples à suivre pour parvenir à la notoriété.

Cette historicisation fut à la source d'une véritable canonisation pour les grands noms de l'impressionnisme et du postimpressionnisme. Ainsi leur domination symbolique se fit sentir jusque bien au-delà de 1914. L'ombre des plus grands planait sur les jeunes après 1905, et c'est à l'aune de ces figures tutélaires qu'on compara les nouveaux « Indépendants ». En 1912 le critique d'art Gustave Coquiot (1865-1926) exprima clairement cette réalité :

... dans cette corbeille de jeunes peintres et de jeunes sculpteurs se trouve-t-il des réactionnaires déjà et des ancêtres ! Mais surtout *des ombres augustes planent au-dessus de certains d'entre eux* ; et elles vivent plus que jamais, pour ceux-là, dans les petites chapelles, *les magnifiques ombres de saint Cézanne, de saint Van Gogh et de saint Gauguin, les trois grands Bienheureux*² !

De fait Coquiot comparait sans cesse, dans la suite de son ouvrage sur l'art contemporain, les artistes du jour avec ceux des générations précédentes : Georges Dufrénoy devenait « le Boldini du paysage », Georges Desvallières, « un Gustave Moreau qui enfin veut vivre ! » (p.18). Hermann-Paul avait peint des portraits « comme Cézanne » ; la peinture d'Henri Manguin respirait la joie de vivre, plus que celles de Van Gogh ou de Cézanne (p.136). Quant à Picasso, il avait eu sa période « Steinlen », avant de « passer à Lautrec » (p. 147). Trois ans plus tôt, en 1909, le confrère de Coquiot, J.C. Holl, avait exprimé à sa manière la pression nouvelle de ces figures récemment consacrées dans un livre intitulé *Trois cas de conscience artistique : Van Gogh, Gauguin, Cézanne* (1909).

¹ Médéric Dufour, *Une philosophie de l'impressionnisme*, op. cit., p. 28 : « Les Monet, les Renoir, les Degas, les Cézanne, les Sisley, les Pissarro ; après eux les Seurat, les Signac, les Cross, les Van Rysselberghe ; à côté, les Vuillard et les d'Espagnat, ont modifié la technique, en se dégageant des trois illusions, maîtresses des erreurs traditionnelles : le dessin, la perspective et l'éclairage d'atelier. »

² Gustave Coquiot, *Cubistes, Futuristes et passésistes : Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture*, avec 48 reproductions, 6^e édition, Paris, Ollendorf, 1914 (1912), p. 2. Je souligne.

Gloires v. carrières ?

Les figures du postimpressionnisme étaient-elles de réels cas de conscience ? Certes, dans l'identité des avant-gardes des années 1910, leurs exemples, esthétiques comme sociologiques, n'étaient pas sans enseignements, de même que l'expérience de leurs prédécesseurs impressionnistes pouvait tenir lieu de leçon à suivre lorsqu'on voulait réussir.

Les premiers ouvrages sur l'impressionnisme n'avaient pas du tout éludé l'importance des dimensions commerciales, stratégiques ou simplement médiatiques dans la construction des réputations des peintres qu'ils soutenaient. Théodore Duret avait particulièrement insisté, dans ses lettres à ses amis artistes, sur l'importance du marché, des Salons parisiens et des galeries, sans oublier la presse. Ainsi, dans une lettre à Camille Pissarro écrite en 1874 :

Vous êtes arrivé après bien du temps à avoir un public d'amateurs choisis et de goût mais qui ne sont pas les amateurs riches payant les grands prix. Dans ce petit monde, vous trouverez des acheteurs dans les 2, 4 et 6 cents francs. Je crois qu'avant d'arriver à vendre couramment 1500 et 2 mille, il ne vous faille attendre encore bien des années. Il a fallu que Corot atteignît 75 ans pour que ses tableaux dépassent le billet de mille... Le public n'aime pas, ne comprend pas la bonne peinture. On donne la médaille à Gérôme, on laisse là Corot. Les gens qui s'y connaissent et qui bravent la raillerie et le dédain sont peu nombreux et fort peu millionnaires. Ce qui ne veut pas dire qu'il faille se décourager. Tout finit par arriver même la gloire et la fortune, et, en attendant, le jugement des connaisseurs et des amis vous dédommage de l'oubli des sots¹.

Duret proposait indirectement à Pissarro, à partir de son « public d'amateurs choisis », de conquérir les « sots », convaincu que « tout finit par arriver », donc qu'on pouvait renverser un rapport de forces défavorable. Il avait lui-même pratiqué avec talent la stratégie du *bluff*, écrivant, dès la première page de son ouvrage sur *Les Peintres impressionnistes*, en 1878 : « cette peinture s'achète. Il est vrai qu'elle n'enrichit point ses auteurs suffisamment [...] mais elle s'achète². » L'impressionnisme n'était pas justifié, selon Duret, d'abord par ses qualités esthétiques, mais par la réception qu'il avait déjà obtenue. Duret n'avait, d'ailleurs, pas prétendu à l'absolue vérité de l'esthétique impressionniste, qu'il définissait plus comme un pragmatisme, un respect de la nature et de la vie, que comme une théorie. Son ouvrage de 1878 se terminait par une invitation modeste à accepter l'impressionnisme parmi les autres tendances de l'époque, qu'on a déjà citée : « nous allons mettre une rallonge et nous asseoir à vos côtés. Nous apportons un nouveau plat ; il vous procurera les délices de sensations nouvelles. Goûtez avec nous³. » L'avant-garde impressionniste voulait seulement se faire une place dans le champ de l'art, donc simplement arriver à la notoriété parmi les autres.

¹ À Pissarro, lettre de 1874, citée par Anne Distel, *Les collectionneurs impressionnistes*, op. cit., p. 60.

² Théodore Duret, *Les peintres impressionnistes – Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, Paris, Librairie parisienne H. Heymann et J. Perois, 1878, p. 49-50.

³ *Ibid.* p. 61.

Les écrits les plus récents, en revanche, réduisirent l'impressionnisme à une esthétique seulement. Ils en firent un dogme, et finalement une éthique. C'est dans cette perspective qu'ils nièrent explicitement tout carriérisme, tout intéressement et toute stratégie chez les avant-gardes des années 1870-1880, et même chez celles de la fin de siècle. On affirma, dans la critique d'art bien pensante, que leurs gloires étaient sans taches. L'hypocrisie et la langue de bois des écrits de Camille Mauclair, apparaissent nettement dans des affirmations de ce genre : « Il y a eu, dans l'art moderne, quelques figures célèbres et mal connues, dont on pourrait dire que leur obscurité fut une condition de leur gloire¹ ». Mauclair citait expressément Moreau, Rops et Whistler ; Moreau, dont la gloire avait été largement favorisée par les milieux symbolistes ; Rops, qui avait pourtant construit sa carrière sur le réseau littéraire franco-belge de son époque ; Whistler, ce carriériste effronté, dont tout le monde connaissait en art les frasques et les coups montés... Il était de bon ton d'opposer grossièrement la solitude des anciens et l'authenticité de leur peinture, aux chapelles esthétiques, aux doctrines intellectualistes et aux compromissions commerciales et médiatiques des nouvelles générations.

Les critiques d'art les plus acerbes sur le carriérisme des artistes contemporains, opposé à la pureté des générations précédentes, furent paradoxalement ceux qui s'étaient le plus investis dans la glorification des grandes figures de l'impressionnisme, et en particulier du *juste milieu*. Ainsi Gustave Geffroy, dans les *Cahiers d'Art et de Littérature*, ne modéra pas sa réprobation dans un article sur les « Significations de l'art », en mai 1905². Avant-même l'apparition du « fauvisme » et de son prétendu groupement, Geffroy critiquait déjà les mises en scène de la nouvelle génération, ses pratiques collectives tonitruantes et ses chapelles scandaleuses - que l'impressionnisme n'avait bien sûr pas pratiqué, et que les vrais artistes ignoraient :

Muni d'une [...] opinion basée sur l'expérience continue des siècles, on voit, telle qu'elle est, la vanité des désignations de groupes, de sous-groupes, écoles particulières, on se soucie peu des brandissements de drapeaux, des programmes, des affiches, des déclarations où chaque troupe se proclame seule en possession de la seule vérité. Ces réunions, ces programmes, ces batailles, cela, certes, est nécessaire à la vie, mais il importe de reconnaître que c'est tactique sociale, et non expression d'un dogme esthétique. Les dogmes se succèdent, s'écroulent les uns autour des autres, les théories deviennent des curiosités intellectuelles, des menus fragments de la pensée humaine. L'énorme majorité des œuvres non conçues en vertu de ces théories disparaît sans laisser de trace... [...] Les dénominations usitées aujourd'hui : impressionnistes, néo-impressionnistes, symbolistes, idéistes, mystiques, importent peu. L'important n'est pas dans les mots.

¹ Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, op. cit., p. 96.

² Gustave Geffroy, « Significations de l'art », in *Cahiers d'Art et de Littérature*, Paris, mai 1905, pp. 2-4.

Geffroy, niant l'importance des mots, déniait en fait une évidence. « Drapeaux », « programmes », « affiches », « déclarations », « réunions », « batailles », n'étaient plus pour lui que « tactique sociale » donc à réprover, parce qu'ils participaient en fait du régime de la presse. Dans ce régime le mot l'emportait sur les œuvres, ce qui était inadmissible dans la logique maintenant canonique de la modernité et de l'avant-gardisme, fondée sur l'indépendance et l'autonomie artistique radicale des artistes, et l'efficacité de leurs œuvres.

Encore Geffroy reconnaissait-il que ces « tactiques sociales » étaient « nécessaires à la vie » - sous-entendant qu'un artiste avait, tout de même, le droit de gagner sa vie. Plus violent, et plus hypocrite, fut encore Camille Mauclair, l'ancien symboliste qui n'entendait pas renier les proclamations artistes de sa jeunesse. Il prétendit démonter un système dont il avait pourtant arpenté les arcanes, et dont il avait lui-même bien profité. Dès 1901 Mauclair, peut-être pour racheter sa forte présence dans la presse et les batailles esthétiques de son époque, partit en guerre contre l'indiscrétion en art, symptôme évident selon lui, d'une créativité dépravée. *L'Art*, selon Mauclair, devait se faire *en Silence*¹. Mauclair prétendait en même temps monopoliser la fonction critique normative, c'est-à-dire définir les trajectoires valables et celles qui ne l'étaient pas. Cette tentative presque désespérée de séparer l'art "authentique" de toute compromission avec le marché, la presse, et tout éventuel réseau utile de relations, entretenait le mythe de l'art pur. Mauclair le cultiva encore dans ses publications ultérieures, et dans les généalogies qu'il créait pour l'occasion : ainsi, en 1905, celle *De Watteau à Whistler*² – un Whistler dont le cynisme disparaissait totalement. La mauvaise foi fut au comble lorsque Mauclair, en 1906, publia un recueil d'articles acerbes sur la situation de l'art contemporain, que l'avènement bruyant du fauvisme semblait pouvoir justifier. La « crise de la laideur » en peinture, et son acceptation incroyable aux Salons d'Automne et des Indépendants, étaient la preuve évidente que les nouvelles avant-gardes étaient parvenues à faire parler d'elles et à se faire accepter grâce à leurs cris, peinture comme proclamations hurlantes, à une époque où la presse marchait d'un *scoop* à l'autre, où les marchands faisaient l'art comme ils le voulaient, et où les critiques d'art « démoralisés » cherchaient de nouveaux poulains à pousser, pour mieux se distinguer eux-mêmes dans la foule des rédacteurs.

¹ Camille Mauclair, *L'Art en Silence*, Paris, Soc. d'Etudes littéraires et artistiques, 1901.

² Camille Mauclair, *De Watteau à Whistler*, Paris, E. Fasquelle, 1905.

Les avant-gardes à l'école de leurs prédécesseurs

Les avant-gardes d'après 1905 étaient pourtant réellement à l'école de leurs glorieux prédécesseurs. Les historiographes de l'impressionnisme et du postimpressionnisme avaient d'ailleurs dû eux-mêmes mettre en évidence, indirectement, les accompagnateurs des meilleures carrières avant-gardistes de la fin de siècle. On ne pouvait éluder l'importance des critiques et des marchands dans la construction des gloires qu'on tentait pourtant d'expliquer sans autre explication que par le génie. On évita de ternir les gloires des "solitaires" par une technique tout à fait à même de convenir à ceux qui écrivaient leur histoire : la glorification des marchands et des critiques d'art "défenseurs" des grands incompris de la veille. Médéric Dufour l'avait fait pour Laforgue, l'ami des impressionnistes et des postimpressionnistes, lors de la grande exposition consacrée à l'impressionnisme à la Libre Esthétique de 1904. Dans les milieux dreyfusards, on encensa Zola qui avait lui aussi la chance d'être mort, de ne plus écrire, et que la fin de l'affaire Dreyfus avait même blanchi et honoré. Dans les anciens milieux symbolistes, on se glorifia même d'avoir soutenu les grands incompris de la veille – ainsi chez Camille Mauclair ou Rémy de Gourmont¹. Les critiques d'art se projetaient volontiers dans l'avenir, espérant eux aussi être demain les grands défenseurs des incompris de leur époque. On canonisa également les grands marchands de la veille. Le gentil « Père Tanguy » était un saint, qui avait été si secourable auprès des impressionnistes. Paul Durand-Ruel entra *ante mortem* dans la gloire, une gloire qui permit d'oublier le trop commercial Georges Petit. Très vite on porta aux nues Ambroise Vollard qui, de son côté, contribuait également à la production d'un discours mythique sur les grands incompris de l'avant-veille, en particulier Renoir, Degas et Cézanne.

L'hypocrisie collective de la génération littéraire de 1890 sur les gloires qu'elle avait observées dans sa jeunesse, et sur celles qu'elle avait contribué à construire, n'empêcha pas les plus jeunes de prendre conscience des voies par lesquelles s'étaient faites les meilleures carrières dans les générations précédentes. On lut les ouvrages au deuxième degré ; on commenta les carrières dans les petites revues et les chroniques artistiques. Chez les jeunes on causait, surtout, on observait, et l'on réfléchissait.

Miroirs des meilleures carrières

La jeunesse artistique était d'autant plus encouragée dans ses désirs d'ascension sociale, que paraissaient régulièrement des ouvrages et des dictionnaires sur "l'élite", "Le Tout-Paris" ou "les grands peintres" contemporains, outre les articles élogieux qu'on pouvait lire

¹ Camille Mauclair, « La Crise de la laideur en peinture », *La Grande Revue*, 15 décembre 1905, où Mauclair se cite et cite Rémy de Gourmont.

dans la grande presse et dans les revues modernistes consensuelles à l'occasion de chaque exposition. Ces articles et ouvrages étaient attractifs : ils étaient souvent rédigés par des personnalités qui avaient elles-mêmes contribué à la carrière des peintres dont ils parlaient ; et on en était conscient. Les éditions Fasquelle publièrent ainsi, juste après la mort de l'écrivain belge Georges Rodenbach (1855-1898), quelques uns de ses articles de critique littéraire et artistique, qu'on avait regroupés sous le titre révélateur : *L'Élite (Écrivains, Orateurs sacrés, Peintres, sculpteurs)*¹. Les artistes considérés étaient, dans l'ordre : Puvis de Chavannes, Besnard, Carrière, Chéret, Monet, Raffaëlli, Whistler et Rodin – encore vivants, pour la plupart, mais d'autant plus consacrés qu'un mort reconnu avait écrit à leur sujet.

La publication d'ouvrages, biographies collectives et dictionnaires sur les grandes carrières, fut particulièrement forte entre 1901 et 1905. C'est en tout cas le constat frappant qu'on fait en parcourant le *Catalogue général de la Librairie française* d'Otto Lorenz, qui recensait depuis 1867 les ouvrages édités en français période par période². Après 1903, parurent plusieurs volumes d'une "Nouvelle collection artistique de biographies contemporaines", *Les Célébrités d'Aujourd'hui*. Chaque volume ne coûtait qu'un franc, prix modique à la différence de celui de la plupart des biographies, recueils d'articles et autres ouvrages d'art non illustrés de l'époque : 3 francs 50. On voit aussi paraître, entre 1901 et 1905, un *Dictionnaire national des contemporains, ouvrage rédigé et tenu à jour par un groupe d'écrivains, savants, artistes et hommes politiques*, sous la direction de C. E. Curinier, cette fois dans un format imposant (quarto) et au prix conséquent (90 francs). Ces ouvrages nouveaux s'ajoutaient à des titres plus classiques : *Who's Who in Paris anglo-american colony*³, *Tout-Bruxelles*⁴ ou *Qui êtes-vous*, publié à Paris en 1908 chez Delagrave.

Les jeunes, certes, n'allaient pas rêver carrière dans des dictionnaires qu'ils n'avaient probablement pas les moyens de se procurer. Mais on disposait, d'autre part, d'un nombre important d'enseignements ou diverses leçons laissés par les artistes des générations précédentes. Jamais indemnes de mythification, ces ouvrages étaient à lire, bien entendu, au deuxième degré. James McNeill Whistler par exemple, avait publié en 1890 sa

¹ Georges Rodenbach, *L'Élite (Écrivains, orateurs sacrés, Peintres, sculpteurs)*, Paris, E. Fasquelle, 1899.

² Le *Catalogue général de la librairie française* fut créé en 1858, et parut pour la première fois en 1859, édité par Charles Reinwald. Il entendait suppléer à la *Bibliographie de la France*, à la fois trop officielle et trop commerciale, et sans tables méthodiques, pour faciliter le travail des libraires. Dès 1866, ce catalogue cessa d'être annuel, et passa sous la direction d'Otto Lorenz. Voir Raymond Josué Seckel, « Bibliométrie, bibliographies, classifications », dans *Mesure(s) du livre*, colloque organisé par la Bibliothèque nationale de France et la Société des études romantiques, réuni et présenté par Alain Vaillant, Paris, Bibliothèque nationale, 1992, p. 42.

³ ... A biographical Dictionary of the leading members of the anglo-american colony of Paris, par W. H. Ingram, 16°, 1905, 5F.

⁴ ... Annuaire mondain de la Société bruxelloise, Anonyme, 11^e année, 1905-1906, 3F (1904 : 4F).

correspondance et ses polémiques avec la presse, *The Gentle Art of Making Enemies*, véritable manuel sur la manière de faire parler de soi et de se faire connaître dans l'opinion publique¹. A partir de la fin des années 1890, on vit paraître des ouvrages sur les relations des artistes. Ainsi, en 1898, *Mes relations d'artiste* par Amédée Michel Besnus (1831-1909)². Ce peintre paysagiste et aquafortiste avait été formé à l'école de Léon Cogniet. Il pratiqua un art réaliste, représentant à l'envi les paysans des environs de Honfleur où il se rendait fréquemment autour de 1860. Besnus utilisait pour son ouvrage un titre suffisamment ambigu pour qu'il fût lu en deux sens. Ces relations devaient être comprises, d'abord, comme les amitiés glorieuses avec lesquelles il avait participé aux prodromes de l'impressionnisme : Besnus avait croisé à Honfleur avant 1865, à la ferme Saint-Siméon, Bazille, Cals, Corot, Daubigny et le jeune Monet. On pouvait entendre le mot, d'autre part, comme celui de relations intéressantes, qui valorisaient nécessairement Besnus dans le champ de l'art moderne et le rendaient intéressant, auprès des jeunes, non tant par son appartenance et son parcours esthétiques, que par les relations prestigieuses qu'il avait peut-être encore.

Plus généralement on lisait la presse, on la commentait, on parcourait les expositions et on en discutait. Les petites revues d'art publiaient régulièrement la correspondance d'artistes morts et maintenant consacrés. On avait déjà pu lire, en 1893, les lettres de Vincent Van Gogh publiées dans le *Mercure de France* et commentées par la *Revue blanche* ; c'était encore l'époque où les petites revues d'avant-garde ne pouvaient présenter à leurs lecteurs que des artistes victimes, dont le malheur et le génie justifiait leur position marginale et participaient de la distinction symbolique avant-gardiste³. Après 1900, ces mêmes revues, toujours autant lues dans les ateliers (on croise, ça et là dans les ouvrages sur Picasso, Rodin, Signac..., une pile de *Revue blanche* entreposée dans un coin d'atelier), purent avancer les correspondances de cas nouveaux parvenus cette fois à la gloire. On lut certainement, dans les ateliers, la correspondance d'Eugène Carrière lorsqu'elle fut éditée par son fils, en 1907, un an après la mort du maître⁴. Cette parution aux Éditions du *Mercure de France*, revue très lue dans les milieux artistiques, devait suffire pour leur publicité, outre la réputation répandue de Carrière. Les jeunes artistes en recherche pouvaient donc trouver sans mal des sources pour leur analyse du marché et du champ de l'art moderne.

¹ James Mc Neill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, London and New York, J. W. Lovell, 1890.

² Amédée Michel Besnus, *Mes Relations d'artiste*, Paris, P. Ollendorf, 1898.

³ La chronique « revues » de la *Revue blanche*, en septembre 1893, p. 179-180, notait ainsi la parution au *Mercure* de « nouvelles lettres de Vincent Van Gogh ».

⁴ Eugène Carrière, *Ecrits et Lettres choisies*, 2e édition, Paris, Société du Mercure de France, 1907.

La critique avant-gardiste face au champ de l'art moderne

Ils y furent aidés par leurs amis poètes et critiques d'art, compagnons en avant-gardisme et camarades en analyses sociologiques motivées par le désir de percer. L'humour, noir en général, fut souvent le premier mode d'expression de leurs diagnostics sur le champ de l'art moderne. On le constate en particulier dans la jeune revue *Tendances Nouvelles*, fondée en 1904, où chaque numéro apportait sa livraison d'analyses désabusées du marché de l'art moderne. Un certain Jean Varin tenta d'aborder la question par la dérision, intitulant son article, dans le deuxième numéro de la revue (été 1904), « Les Loups¹ ». La réalité du monde des arts était celle d'un état naturel à la Hobbes, gouverné par la devise : *Homo homini Lupus*. Le « Maître » des loups était « le roi de l'épicerie de l'art » (p. 16), la gloire des plus grands artistes contemporains devenant donc le seul résultat d'un esprit commercial des plus rodé et d'une domination incontestable sinon par la force. La figure de l'artiste à succès était résumée à quelques simples traits sociologiques : présence sur le marché de l'art et sur celui de l'écrit, entrées dans la presse, prétentions littéraires, mondanités, snobisme et richesse :

Le «Maître» prépare une exposition ; à moins qu'il achève [un livre] – car il peut aussi bien être écrivain ! On lui tire à des milles affiches ou catalogues ; il en inonde Paris ; couvre les journaux ; fait chaque jour, vers cinq heures, une courte apparition au Bois dans sa nouvelle auto et réunit le soir quelques snobs, dilettantes parce qu'ils sont trop faibles pour faire du sport, mais possesseurs de puissantes relations.

Le Maître était bien entendu l'antithèse du pauvre jeune dédié à son art et désintéressé, la tirade sur les apparitions du riche au Bois étant directement suivie de la dernière phrase :

C'est dans ce milieu féroce de lutte sans merci que végète et souffre la petite bande des vrais artistes, de ceux qui persévèrent avec toute l'application fervente de la sincérité.

Le rédacteur se voulait ainsi le porte-parole des « vrais artistes » travailleurs, appliqués et sincères – une intention représentatrice que soulignait le choix de son nom : Jean Varin était manifestement un pseudonyme, calqué sur le nom du médailliste et sculpteur du Grand-Siècle, Jean Varin (1607-1672). La référence au siècle de Louis XIV et du classicisme, devait être comprise comme celle à époque encore vierge avant la création des Beaux-Arts et de l'Académie, époque du talent, qu'aujourd'hui « le bluff [avait] remplacé ».

Certaines analyses, en particulier celles de personnalités déjà bien insérées dans les milieux avant-gardistes, abordèrent la situation du champ de l'art moderne avec un humour plus optimiste. Tout en restant tout à fait réalistes, ces approches plus distancées ouvraient de réels horizons à la jeunesse artistique. Elles ne se laissaient pas submerger par l'amertume. Cette attitude fut possible seulement après 1905 et l'apparition du fauvisme,

¹ Jean Varin, « Les loups », *Tendances Nouvelles*, n° 2 (été 1904), pp. 16-18.

c'est-à-dire lorsqu'enfin les perspectives de la jeune génération se dégagèrent, et qu'une nouvelle avant-garde put prendre place dans le champ de l'art moderne. Elle le fut surtout, dans les milieux de cette avant-garde même – donc pas du tout dans ceux des *Tendances Nouvelles*, éternels vaincus et dominés d'un champ de l'art moderne qui ne leur laissa jamais de place réelle.

C'est l'analyse qu'on peut faire en particulier des toutes premières chroniques artistiques de Guillaume Apollinaire. Les premiers articles que le poète consacra à l'art contemporain, en 1907, furent publiés dans *Je dis tout*, un journal satirique hebdomadaire. Apollinaire commença par y disséquer les affaires financières de la Maison Bernheim-Jeune, se moquant au passage des pratiques artistiques de ce type de galerie. Les Bernheim devenaient sous sa plume des « commerçants établis, expérets [*sic*], trafiquant indifféremment des marchandises les plus diverses : Roybet, Cézanne ; Jean Béraud, Bonnard ; Madeleine Lemaire, Van Gogh ; Bonnat, Matisse, etc. On est éclectique dans le grand monde¹. » La peinture n'était ici que « marchandise », l'art académique (Bonnat) n'ayant pas plus ni moins de valeur que la peinture avant-gardiste (Matisse), puisque seules comptaient les cotes et les plusvalues qu'on pouvait faire en revendant « un tableau de 10 000 francs », comme « un chef d'œuvre de 50 000 francs ». Le lecteur, s'il était peintre, pouvait comprendre que face à un marchand rien ne comptait, sinon que sa toile soit vendable et revendable. Et qu'on pouvait suivre n'importe quel mouvement ; l'important était de vendre.

Le deuxième article d'Apollinaire, dans *Je dis tout*, s'attaqua aux Salon d'Automne et à ses publics. Apollinaire ôtait immédiatement tout sérieux au Salon, adoptant d'emblée le point de vue d'un visiteur s'y rendant pour « rire un brin / De l'art contemporain », mais aussi peut-être pour miser sur l'avenir : « Il est bon qu'un enfant apprenne dès ses jeunes années les noms des hommes qui seront illustres ». C'était marquer immédiatement l'hésitation du public, donc de la critique, face à l'art novateur : l'histoire de Courbet, incompris puis reconnu, s'était reproduite dans la carrière de Manet, dans celle de Monet, dans la trajectoire collective des impressionnistes plus généralement, mais encore pour des cas plus incompréhensibles : Cézanne, Van Gogh, Gauguin. Et maintenant on venait d'apercevoir que les pointillistes, dont on se moquait vingt ans plus tôt, avaient droit eux aussi aux meilleures cimaises. Pourquoi l'histoire n'allait-elle pas se reproduire une fois de plus ? Apollinaire brodait en un trait la désorientation du public face à l'art moderne. La

¹ Guillaume Apollinaire, « Bernheim-Wagram », *Je dis tout*, 25 juillet 1907, repris dans les *Œuvres en prose complètes*, op. cit., t. 2, p. 82.

conclusion était évidente : le public ne savait plus s'il fallait rire, s'exclamer ou observer de manière prudente, la critique hésitait entre la moquerie et la prétendue découverte d'avenir. Le rapport de forces était favorable aux avant-gardes, pour peu qu'elles süssent en tirer parti.

Pour ce, il était bien sûr important de s'implanter dans les lieux stratégiques. Et Apollinaire d'inventer les voyages burlesques de Frantz Jourdain, le président du Salon d'Automne, par un souterrain reliant les sous-sols de son Salon « jusqu'à la rue Richepanse, dans les galeries Bernheim¹ ». C'est là que régnait Fénéon. Fénéon, Bernheim, Jourdain : trois mots clés importants, donc, qu'il fallait retenir ; et derrière, l'interdépendance entre le Salon moderniste, son jury et le marché de l'art de la rive droite. Pour l'esthétique, un conseil supplémentaire émanait de la bouche du faux Jourdain : « moi, je m'arrête à Vuillard ». Si l'on voulait percer au Salon d'Automne, il était donc bon de faire du nabisme, du moins de ne pas innover au-delà.

Apollinaire, par cette chute en queue de poisson, masquait les conclusions favorables aux avant-gardes qu'on avait pu tirer de son article : il ne fallait pas innover, ne pas se laisser remarquer. C'était une manière pour lui de préserver l'authenticité des artistes les plus radicaux qui, il fallait le déduire de ses lignes, avaient donc percé grâce à leur honnêteté artistique et à leur génie. Si le succès de scandale de la salle des "fauves" semblait avoir montré qu'on pouvait faire parler de soi, et trouver ainsi des amateurs, par de nouveaux moyens, la critique favorable aux fauves n'entendait pas laisser croire à ses lecteurs que les accusations de Camille Mauclair ou Louis Vauxcelles étaient fondées. On démontait avec Apollinaire le mythe du postimpressionnisme, pour mieux construire celui des nouveaux jeunes.

L'avant-garde et son analyse du marché international de l'art, 1906-1908

Au-delà des mythes et des distanciations bénéfiques, une des premières conclusions pratiques de ces lectures et relectures quasiment sociologiques fut, chez les jeunes peintres du début du siècle, le constat de l'importance fondamentale, désormais, du recours au marché étranger. On peut déduire ces affirmations de la pratique-même des jeunes artistes après 1904-1905, mais aussi des remarques éparses dans la critique avant-gardiste de l'époque – cette critique d'art écrite par des poètes qui, le plus souvent, partageaient les mêmes ateliers que les peintres des quartiers de Montmartre et de Montparnasse.

On prit conscience d'abord, qu'une véritable Europe artiste s'était développée depuis la fin des années 1890, une Europe réduite, certes, mais dont les amateurs partageaient

¹ *Ibid.* p. 84.

maintenant la même culture, connaissaient la même histoire, et pouvaient comprendre des références picturales et symboliques jusqu'ici valables uniquement dans le lieu de leur production. L'idée d'« Europe artiste » fut traduite par la création, au début du siècle, par une revue du même nom. *L'Europe artiste* était dirigée par Albert Trotot et Jean Pascal. À partir de juin 1904, son rédacteur en chef fut l'écrivain avant-gardiste italien Ricciotto Canudo (1879-1923), installé à Paris depuis 1901. Canudo, qui se proposait de transformer cet organe mensuel en « revue synthétique de l'âme moderne¹ », avait pu

Hierarchies entre capitales

On prit également conscience plus qu'avant, à cette époque, de la hiérarchie des capitales culturelles et artistiques européennes, et que cette hiérarchie avait des répercussions sur le déroulement des carrières. Alors que les années 1880-1890 avaient vu se multiplier les publications dédiées à la gloire de Paris « capitale mondiale de l'art² », les années 1900 de l'édition française témoignent davantage d'une analyse comparatiste spontanée de la géographie artistique européenne. On vit ainsi paraître, en 1908, un ouvrage sur *La Vie des grandes capitales* par Gaston Cadoux, dont le sous-titre précisait qu'il s'agissait d'« études comparatives sur Londres-Paris-Berlin ». Le livre fut réédité en 1913 en une version complétée : Cadoux y avait ajouté une analyse des villes de Rome et de Vienne³. Le succès du livre n'avait pas seulement motivé cette réédition complétée : la seconde version du livre, fut imprimée au format 12° et non plus 8°.

Dans les milieux avant-gardistes européens, et pas seulement parisiens, la question des hiérarchies entre capitales artistiques préoccupait régulièrement elle aussi. Au tournant du siècle la domination parisienne semblait s'imposer. A l'automne 1902, le peintre suisse Paul Klee, passé par Munich (1898-1899) et ses ateliers symbolistes, s'irritait devant les rêves de son camarade munichois Bloesch. Il consigna dans son journal : « Bloesch veut aller à Paris - le chien⁴. » Klee s'agaçait de voir ses amis partir pour la France, étudier dans les académies libres et lui décrire tous les avantages de la capitale parisienne⁵. Fallait-il aller ou non à Paris ? Les romans chantaient la gloire de la métropole artistique ; comment se soustraire à

¹ Page 2 de la couverture du numéro de juin-décembre 1904, citée dans Ricciotto Canudo, *Lettres à Guillaume Apollinaire, 1904-1918*, établies, annotées et présentées par Giovanni Dotoli, Paris, Klincksieck, 1999, p. 45.

² Cf. par exemple le fameux ouvrage d'Albert Wolff, *La capitale de l'art*, Paris, Victor-Havard, 1886.

³ Gaston Cadoux, *La Vie des grandes capitales. Études comparatives sur Londres-Paris-Berlin*, Paris, ?, 1908 et *La Vie des grandes capitales. Etudes comparatives sur Londres, Paris, Berlin, Vienne, Rome*, 2^e édition, 12°, Paris, Berger-Levrault, 1913.

⁴ « Bloesch will nach Paris, der Hund » – Paul Klee, *Tagebücher, 1898-1918*, éd. Wolfgang KERSTEN, Bern-Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1988, § 456, p. 162.

⁵ Son ami Jean de Casella lui écrivit la même année : « Paris est grandiose » (« Paris ist grossartig ») – *ibid.* p. 163.

son rayonnement ? Même Klee qui avait fait le choix de ne pas aller à Paris, reconnu, en mai 1903, après avoir lu à Berne *L'Œuvre* de Zola : « Zola : *L'Œuvre*, quel livre étrange ! Ça nous concerne pourtant ! Que c'est horrible, de faire l'expérience de ce livre, et d'être soi-même au seuil de possibilités atroces. Et il devient clair pour moi qu'il me manque encore [le séjour à] Paris. Je le vois bien. Dois y aller¹. » Il fit le voyage en juin 1905. C'est dans cette logique qu'un peu avant 1910, le jeune peintre polonais Moïse Kisling (1891-1953) fut encouragé par son maître, Józef Pankiewicz (1866-1940), à partir en France : « il n'y a que Paris. Tout – les idées, les hommes, la vision de la peinture pour le siècle à venir – tout ne se trouve qu'à Paris² ». Pankiewicz reprenait mot pour mot une expression utilisée trente ans plus tôt par Van Gogh³.

On commença pourtant à prendre conscience dans les avant-gardes européennes que la hiérarchie des capitales artistiques n'était pas inébranlable, malgré les discours des milieux sécessionnistes et de l'histoire consacrée et consacrant de l'art moderne. En Allemagne, après 1905, Berlin devint une concurrente de taille pour Munich dans le champ de l'art moderne. Dès 1906, Paul Klee écrivit dans son journal, à propos de ses tentatives d'envoi de gravures à la Sécession berlinoise : « Si Berlin ne marche pas, alors au moins Munich⁴ ! ». Munich était présenté comme un pis-aller. Après 1910, Berlin prit réellement la place de Munich dans la hiérarchie des capitales artistiques des avant-gardes. Même des artistes très bien implantés à Munich, comme Wassily Kandinsky et Franz Marc, durent prendre acte de l'ascension berlinoise. En 1911, ils prévirent d'inclure dans la deuxième version de *l'Almanach du Blauer Reiter* une « Correspondance de Berlin »⁵. Leurs expositions allemandes à Munich ne leur suffisaient d'ailleurs pas : à l'automne 1911 il est question d'exposer à Berlin, profitant d'un excédent inhabituel dans la caisse du petit groupe : « Berlin me semble important pour nous, dans tous les cas⁶. »

Du côté de Paris, l'avant-garde non plus ne s'attardait pas tant sur la domination parisienne, que sur la percée de nouvelles capitales artistiques, et de leur rôle dans les

¹ « Zola : L'Œuvre, was für ein unheimliches Buch ! Das geht ja uns an ! Wie schrecklich, dies Buch zu erleben und selbst so sehr am Anfang grausiger Möglichkeiten zu stehn. Es wird mir auch so klar, daß mir Paris noch fehlt. Ich sehe es ein. Muss hin. » *ibid.*, § 505, p. 175.

² Cité par Barbara Brus-Malinowska et Jerzy Malinowski dans la préface du catalogue de l'exposition *Kisling et ses amis*, éd Musée National, Varsovie, 1996, p. 14.

³ Cf. p. 230.

⁴ Paul Klee, *Tagebücher, 1898-1918*, herausgegeben von der Paul-Klee Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Bern, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1988, § 764, mars avril 1906: „Wenn nicht Berlin, dann wenigstens München !“

⁵ Voir la lettre de Kandinsky à Franz Marc, Murnau, 1^{er} septembre 1911, dans Wassily Kandinsky-Franz Marc, *Briefwechsel*, mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, éd. Klaus Lankheit, München und Zürich, R. Piper & Co, 1983, n° 34.

⁶ « und Berlin scheint mir unter allen Umständen für uns wichtig. » *ibid.*, lettre n° 44, p. 66.

consécration les plus récentes. Matisse, qui avait été à l'école de Signac, comprit immédiatement quel bénéfice, symbolique comme financier, il pouvait tirer de ses relations avec la jeunesse artistique allemande déjà liée (ainsi Hans Purrmann) avec les réseaux de collectionneurs du postimpressionnisme (en particulier Osthaus, à Hagen). De même la critique d'art n'était pas dupe de l'évolution de la géopolitique artistique internationale. Apollinaire souligna, dès 1908 dans *La Revue des Lettres et des Arts*, l'importance du marché étranger pour les peintres parisiens :

On se défie trop en France des goûts de l'étranger. Ils pourraient au moins servir d'indication. On devrait, ce semble, considérer que l'étranger, placé en dehors des coterie parisiennes, en dehors de l'influence d'une critique souvent esclave et rarement désintéressée, va naturellement aux efforts les plus importants, aux œuvres dont la beauté lui paraît la plus nouvelle et la moins discutable. Et surtout l'étranger se dirige librement vers les peintures dont l'enseignement lui paraît le plus élevé et le plus démonstratif. Il va vers ce qui manque à son pays et ne contemple avec amour que les ouvrages imprévus. On possède à l'étranger des portraitistes, des paysagistes, etc., mais la France seule produit à cette heure des exemples de cet art probe, sain et magnifique qui s'élabore en étonnant le monde et qui sera à l'honneur du XX^e siècle¹.

Apollinaire prêchait, bien sûr, pour sa chapelle, en prétendant que les goûts des étrangers étaient nécessairement plus nobles que ceux des Français. Mais les prémisses de sa réflexion n'étaient pas moins fondées sur des observations attentives : le poète constatait le décalage d'informations entre les champs artistiques étrangers et le champ parisien (« en dehors des coterie parisiennes »). Il remarquait ensuite, comme sans préméditation, que « si la critique doit tenir compte du goût des autres pays et en rechercher les raisons, [...] l'artiste ne doit pas s'en soucier ni à plus forte raison lui obéir » (*ibid.*). L'honneur de l'art était sauf, puisque l'art devait ne tenir compte d'aucun avis. L'artiste, cependant, devait tenir compte, lui, du fonctionnement de la critique, tant à Paris qu'à l'étranger, des différentiels de jugement entre les pays, et de l'effet de leur rencontre. L'important n'était pas, finalement, que l'étranger eût des goûts plus objectifs que les amateurs parisiens. C'était qu'on le pensât en France. Apollinaire, quant à lui, contribuait à le faire penser.

Il est facile de citer Apollinaire, dont les écrits sont plus accessibles que ceux de ses contemporains critiques d'art à la même époque, puisqu'ils paraissent régulièrement en volumes commentés. Le poète, cependant, commençait à jouir à cette époque, dans le champ de l'art parisien, d'une réputation et d'un rayonnement important, en particulier dans les milieux avant-gardistes. Le poète italien Giuseppe Ungaretti (1888-1970) témoigna, avant sa mort en 1970 :

¹ Apollinaire, « Le Salon des Indépendants », *La Revue des Lettres et des Arts*, 1^{er} mai 1908, repris dans les *Œuvres en prose complètes, op. cit.*, t. 2, pp. 104-105.

Passer une après-midi avec lui voulait dire conquérir une tranche nouvelle et inexplorée du monde. Du monde extérieur et du monde intérieur. [...] Il stimulait les artistes de Paris. Tous lui doivent énormément. Picasso lui doit énormément. Je ne dis pas qu'Apollinaire a inventé le cubisme, mais certainement sans Apollinaire le cubisme n'aurait pas eu le développement qu'il a connu. Les autres créaient et lui, il poussait, il poussait et il aiguillait. Lorsque je pense à lui, le seul autre homme qui me vient à l'esprit, dans toute l'histoire de l'humanité, c'est Socrate. Oui, Apollinaire a été comme Socrate et comme le philosophe grec il donnait ses enseignements en dehors de toute école, dans la rue, en marchant sur les boulevards ou dans un at de peintre ou, plus souvent, aux tables d'un café, à la Coupole, surtout. Lui il parlait et nous, nous l'écutions¹.

On écoutait Apollinaire-Socrate, peut-être pas tant comme un philosophe ou un maître, que comme un maïeuticien dont les critiques d'art montraient du doigt ce que, finalement, on savait déjà fort bien.

C) Les avant-gardes, la presse et le champ de l'art moderne

Apollinaire le poète avait l'avantage, en outre, de maîtriser les pratiques du discours. L'importance croissante de la presse dans le champ de l'art moderne donnait en effet un pouvoir relatif important à ceux qui maîtrisaient les pratiques du discours et la construction littéraire des mythes. On s'en aperçut d'abord dans le champ politique, à la fin de l'affaire Dreyfus : l'Affaire avait démontré qu'on pouvait faire croire n'importe quoi dans les journaux populaires et fabriquer ainsi l'opinion ; elle montra également qu'avec une stratégie appropriée, on pouvait renverser un rapport de forces improbable. L'intrusion radicale des considérations politiques dans le champ de l'art moderne, qu'on a décrite pour la fin du dix-neuvième siècle, fut aussi une intrusion des logiques du champ politique dans le champ artistique. Les lois de la presse s'y appliquèrent aussi. L'avant-garde sut en tirer parti après 1905.

Presse et logique d'avant-garde

Le caractère décisif de la presse dans la logique des avant-gardes n'était, certes, pas du tout une nouveauté. Courbet et Manet avaient été les premiers à faire un usage systématique du recours à l'opinion publique, en invitant à leurs grandes manifestations la presse parisienne, artistique mais surtout populaire. Zola, dans ses *Lettres de Paris*, en témoignait encore en 1876 pour Manet :

Manet a réagi en grand homme. Il a exposé dans son atelier les deux tableaux refusés. Comme on lui a défendu l'accès au public, *il a invité le public chez lui*. Son atelier, situé rue de Saint-Petersbourg, quartier

¹ R. Leyudi e D. Vecchi, « L'ultimo incontro con Ungaretti », *L'Europeo*, XXVI, 25, 18 juin 1970, cité par Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire, Homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, 2001, p. 297.

de l'Europe, est très spacieux et meublé avec luxe, et *il y a convoqué toute la presse*. Du reste, les portes étaient grandes ouvertes. Tous ceux qui en avaient envie pouvaient entrer, *et en deux semaines plus de dix mille visiteurs y ont défilé. Finalement son succès a été très grand ; on s'est plus occupé de lui que s'il avait exposé ses tableaux au Salon, comme les années précédentes*¹.

Certes, la presse était lunatique. Après la mort de Manet, Zola remarqua avec entrain les revirements de la presse, toujours prompte à changer d'avis :

Au lendemain de la mort d'Édouard Manet, il y eut une brusque apothéose, toute la presse s'inclina en déclarant qu'un grand peintre venait de disparaître. Ceux qui chicanaient et qui plaisantaient encore la veille se découvrirent, rendirent publiquement hommage au maître triomphant enfin dans son cercueil².

Mais les artistes qui réussirent avec le plus de brio furent ceux qui, au-delà de l'inconstance des journaux et des revues, recoururent tout de même à la formidable fonction amplificatrice qu'ils proposaient. Les artistes les plus méfiants vis-à-vis de la presse, d'ailleurs, furent souvent ceux qui, dans l'avant-garde, ne réussirent pas le mieux. C'est en particulier le cas de Camille Pissarro dont la correspondance est ponctuée de remarques acerbes sur la presse, et de conseils de méfiance. Même de la presse avant-gardiste, et en particulier des petites revues, il convenait pour le peintre de se méfier, comme il l'écrivit en 1896 à son fils Lucien :

[Qui sait] Quel tour on peut te faire à la *Revue blanche* [...] Connaît-on les dessous des revues ?... [...] à la revue, nous sommes vus de travers, ce que j'en dis est purement instinctif. Cela a été du reste assez visible depuis les dernières expositions Vuillard et Denis chez Bing, de Bonnard chez Durand-Ruel, qui ont été un désastre³ !...

Pour Pissarro, la plupart des revues étaient gouvernées par une logique marchande, qui plus est lorsque des galeries étaient derrière leur publication. Ainsi pour *L'Art dans les deux Mondes* de Paul Durand-Ruel⁴. Pissarro s'agaçait des journalistes, quels que soient leurs organes de publication, revues élitistes, quotidiens à grand tirage ou journaux plus distingués :

Je t'envoie *l'Art dans les deux mondes*, *l'Echo de Paris* avec un article de Guy de Maupassant sur Swinburne, le poète symboliste anglais, et *l'Eclair* avec un article sur les Indépendants où Serendat de Belzim devient un grand peintre, et les néos des idiots. C'est étonnant comme les écrivains journalistes sont brutes... Quelle prétention⁵ !

¹ Émile Zola, « Lettres de Paris – 29 avril 1876 », *Le Messager de l'Europe*, juin 1876. Je reprends la traduction proposée en ligne par les *Cahiers naturalistes* cités plus haut, et je souligne.

² Émile Zola, début de sa préface du catalogue de l'exposition *Manet* aux Beaux-Arts, Paris, 1884, p. 2.

³ Lettre à Lucien, 30 septembre 1896, *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, lettre n° 1305, t. 4, p.263.

⁴ Lettre à Lucien, 2 janvier 1891 : « Son journal est un journal de réclame, pas autre chose. Plus que jamais, Durand se fiche de l'art. » *Ibid.*, lettre n° 616, t. 3, p. 9.

⁵ A Lucien, 23 mars 1891, *ibid.*, lettre n° 646, t. 3, p. 47.

D'où une réticence toujours renouvelée, chez Pissarro, à l'égard des parutions dans la presse, et même de celles de son fils ou de lui-même. Certes, c'était bon pour une réputation. Mais dans la logique avant-gardiste radicale de Pissarro, cette réputation devait être pure, parvenir au "peuple" sans intermédiaire. L'avant-gardisme de Pissarro ne transigeait pas, à cause des options politiques dont l'artiste le pensait inséparables. A l'inverse Manet, peintre d'apparences bourgeoises, vivant dans un appartement luxueusement meublé, n'avait que faire de ses considérations. Son avant-gardisme était radical mais radicalement artistique, indemne de considérations politiques ou financières. Manet pouvait donc recourir à la presse sans se contredire, et c'est ainsi qu'il réussit mieux que Pissarro.

Manet, d'ailleurs, avait accepté le soutien de Zola, écrivain-feuilletonniste journaliste pour la grande presse, qui écrivait sur le peuple et pour le peuple et n'avait pas essayé d'obtenir l'aide de personnalités plus distinctives ou plus respectées dans les milieux artistiques et littéraires. Et il avait bien fait. Zola avait fait ses débuts chez Hachette, où de 1862 à 1866 il avait travaillé comme commis puis comme chef de publicité. Il connaissait donc les pratiques de la réclame et leurs effets, et tout simplement l'importance du recours à la presse. Dans sa défense de Manet, mais encore dans ses polémiques contre le régime impérial, il avait éprouvé l'utilité des journaux. Zola utilisa surtout la presse pour sa propre carrière littéraire, en particulier lors de la publication de *L'Assommoir* (1877), de *Germinal* (1885), de *La Terre* (1887), ou dans la polémique suscitée par la parution de *La Débâcle* en 1892¹. Le romancier avait même proposé sa théorie du recours à la presse dans un entretien accordé en 1880 :

On ne fait rien, si on ne fait pas de bruit. Il faut être discuté, maltraité, soulevé par le bouillonnement des colères ennemies. Le Parisien ne comprend presque jamais spontanément un livre, par un sentiment de curiosité ; il ne le comprend que quand on le lui a corné aux oreilles, quand il est devenu un élément de chronique, dont il faut savoir dire quelque chose dans la conversation. Pourvu qu'on parle d'un livre, de quelque façon qu'on en parle, sa fortune est faite. La critique vivifie tout : il n'y a que le silence qui tue. Paris est un océan, mais un océan où le calme vous perd et où la tempête vous sauve. Comment pourrait-on secouer autrement l'indifférence de cette énorme ville, tout occupée de ses affaires et de ses plaisirs, toute attentive à amasser de l'argent et à le dépenser ? Elle n'entend que les rugissements et la canonnade. Malheur à qui manque de courage² !

Ce qui était valable pour les livres, l'était aussi pour les tableaux, même si parler d'un tableau ne suffisait pas à faire la fortune de son auteur, puisque l'art ne se vendait pas par centaines d'exemplaires. Parmi les jeunes, on en tint compte. Dès ses premiers séjours à

¹ Cf. Henri Mitterand, *Zola journaliste de l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, Paris, A. Colin, "Kiosque", 1962, et Christophe Charle, *Le Siècle de la presse, 1830-1939*, Paris, Seuil, 2004, en particulier le chapitre IX.

² Cité par Edmondo De Amicis, *Souvenirs de Paris*, Paris, Hachette, 1880, p. 205-206 et repris par Christophe Charle, *Le Siècle de la Presse*, op. cit., p. 156.

Paris, le jeune Pablo Ruiz-Picasso s'efforça de s'assurer des soutiens de la critique. Il choisit, lors de sa première exposition chez Ambroise Vollard en 1901, de montrer des paysages parisiens, peints dans des couleurs vives, qui le présenteraient comme le successeur des postimpressionnistes et plus particulièrement comme un disciple de Toulouse-Lautrec qui avait quelque succès à Paris. Picasso exposa également des peintures plus susceptibles encore de plaire : trois portraits, l'un de Vollard, l'autre de Pedro Manach, son compatriote qui avait convaincu le marchand de l'accueillir dans sa galerie, enfin celui du critique Gustave Coquiot, l'auteur de la préface du catalogue. Picasso consacra d'autre part deux œuvres à des critiques qui avaient écrit des comptes-rendus élogieux de son œuvre : Félicien Fagus (1872-1933) et Pere Coll¹. Le jeune artiste avait fort bien compris comment fonctionnait le marché de l'art moderne. Georges Turpin, l'auteur de *La Stratégie artistique*, aurait pu commenter sa carrière lorsqu'il écrivit en 1929 :

A un critique qui écrit une préface de catalogue, lorsque cette préface n'est pas rétribuée par le marchand de tableaux, la coutume est d'offrir l'une des toiles exposées.

A un écrivain d'art qui publie sur votre œuvre, dans une collection quelconque, un long article sous forme de brochure, il est d'usage d'offrir un tableau.

A un critique qui défend votre œuvre de façon constante, par ses articles et dans ses comptes rendus de salons et d'expositions, il n'est pas déplacé d'offrir un souvenir²...

Dans les années 1890, alors que l'idéologie moderniste se consolidait, on associa cependant l'avant-gardisme avec un rejet nécessaire de la part de la presse. Dans les chroniques d'art d'Émile Verhaeren par exemple, une des premières utilisations de l'expression d'« avant-garde » fut insérée, en 1892, dans un article reliant explicitement avant-gardisme et réception médiatique défavorable. Verhaeren souligna ainsi, à propos des pointillistes, lors du Salon des XX :

[...] ces peintres d'avant-garde n'ont jamais renié en rien leur programme de hardiesse. Aujourd'hui, avec d'autres éléments, certes – puisque jadis les violents de novation s'appelaient Vogels et qu'aujourd'hui ils s'appellent Signac – ils apparaissent aussi intraitables au goût bourgeois et réactionnaire qu'autrefois.

¹ D'après John Richardson, *Vie de Picasso*. Volume 1, 1881-1906, Paris, Chêne, 1992, pp. 198-199. Le portrait de Coquiot, de 1901, est conservé à Zurich dans la collection Bührle. Le portrait de Pere Coll, de 1899, est conservé au Musée d'Art moderne de Barcelone. Celui de Vollard (1901) est au Musée national d'Art moderne de Paris.

² Georges Turpin, *La Stratégie artistique*, *op. cit.*, pp. 71-72.

Aucun ne s'est calmé ; aucun en sa voie individuelle ne s'est arrêté ; *aucun n'a été influencé ni par la critique aboyeuse, ni par la sottise publique*, ni par ces impitoyables questions d'intérêt qui font qu'il suffit d'être néo-impressionniste pour ne pas immédiatement vendre. Eux, du moins, n'ont jamais mis l'eau des concessions dans le vin du succès probable, et à la huitième tout comme à la première de leurs luttes, ils ont encore *le bonheur d'avoir contre eux presque toute la presse*¹.

Verhaeren avait beau jeu de prétendre mépriser la grande presse, alors qu'il y publiait justement, et que les XX n'étaient plus si avant-gardistes qu'il le prétendait, le pointillisme ayant passé l'âge de douze ans. Il témoignait cependant d'une réalité nouvelle : après la fin des années 1898, alors que le recours à la presse devint pour les artistes plus que jamais nécessaire, il fut plus obligatoire encore d'en renier l'importance, comme pour conserver l'illusion d'une autonomie du champ de l'art moderne vis-à-vis du monde des journalistes.

La domination de la presse sur le champ de l'art moderne

La coïncidence de cette nouvelle donne avec le début de médiatisation de l'affaire Dreyfus en France, n'est pas un hasard. L'Affaire, on l'a vu, scinda le champ de l'art français en deux camps irréconciliables, tant dans les anciennes que dans les nouvelles avant-gardes : Renoir, Degas et Cézanne contre Monet et Pissarro, Signac contre Maurice Denis, et les critiques d'art les uns contre les autres. Elle fit donc entrer, cette fois-ci de manière évidente, les logiques du champ politique dans les milieux de l'art moderne. Camille Mauclair, aux premières loges de la littérature, de la critique d'art et du combat dreyfusard, en fit le constat en 1905 dans la *Revue des Revues* : la fin de l'affaire Dreyfus marquait le temps d'une prise de conscience, celle de « l'ingérence détestable du nationalisme politique dans la question d'art, par l'équivoque trait d'union de la morale et de la psychologie, que des politiciens littérateurs se mêlent de diriger². » Avec la politique, la presse s'engouffra plus que jamais dans les polémiques artistiques, les artistes et critiques d'art ayant en outre l'exemple des querelles contemporaines dans les colonnes des mêmes journaux, pour ne plus avoir peur de s'y adonner eux-mêmes.

De fait, parmi les « fauves » du Salon d'Automne de 1905, Matisse, Derain et Vlaminck avaient pu mesurer bien avant 1905 l'effet d'un événement inattendu dans la presse et les ravages de celle-ci dans l'opinion publique. Matisse, en particulier, l'avait expérimenté lors de la fameuse affaire Humbert, dans laquelle il avait été plongé avec sa femme jusqu'à la déprime en 1902-1903. L'affaire Dreyfus avait démontré qu'on pouvait malgré tout utiliser

¹ Émile Verhaeren, « Les XX », *La Nation* (Bruxelles), 12, 15, et 17 février 1892, repris dans les *Écrits sur l'art*, op. cit., t. 1., p. 516. Je souligne.

² Camille Mauclair, « La réaction nationaliste en art et l'ignorance de l'homme de lettres », *Revue des revues*, LIV, 1905 (15 janvier), pp. 151-174, p. 162.

la presse et ses scandales à son avantage, et finir par vaincre au combat de la réputation. Vlaminck, qui lisait la presse anarchiste, connaissait les arcanes de l'affaire Dreyfus. Quant à Derain, moins intéressé par la politique, il était cependant pétri de la logique avant-gardiste de recherche du conflit public. Il écrivit ainsi à Vlaminck, vers l'été 1904 :

Mes idées vont grand train, beaucoup plus grand train que mes jambes qui n'avancent pas. [...] Je suis dans le marasme de voir cette libération s'approcher. Et d'avoir des désirs encore plus hauts que j'en avais avant de partir : [...]. Non, je ne suis pas du tout consolé. Enfin, j'espère un peu sur les plus nombreuses amitiés qu'il sera possible. N'as-tu pas déjà remarqué qu'un ami qui ne comprend rien à ce que l'on fait devient un défenseur acharné devant tous les contradicteurs. Eh bien, j'espère qu'un grand nombre de défenseurs agrandit le cercle de la contradiction¹.

La « libération » attendue par Derain, entendons celle du saut réel vers l'avant-gardisme, libération esthétique et symbolique de la domination de l'impressionnisme et du postimpressionnisme, devait passer par une multiplication des « amitiés [...] possibles », entendues comme le noyau d'une petite armée de « défenseurs » permettant d'« agrandir le cercle de la contradiction ». Les futurs fauves, en 1905, ne disposaient pourtant pas encore d'un nombre suffisant d'amis en question. Ils retournèrent la stratégie proposée par Derain, en commençant par créer eux-mêmes le « cercle de la contradiction », par leurs œuvres insoutenables. L'attentat à la pudeur artistique que constitua la salle des « fauves », lors du Salon d'Automne de 1905, était le meilleur moyen de faire parler de soi. A la même époque William Ritter, le correspondant de la *Gazette des Beaux-Arts* pour l'Europe centrale, en prit conscience au sujet des peintures hurlantes d'Edvard Munch. En avril 1905, Ritter avait détruit l'exposition de Munch à Prague dans les règles, toile par toile. Bientôt il s'interrogea : pourquoi tant de pages hostiles et tant de peine pour écrire tout cela ? Ritter écrivit alors à Munch :

J'espère et je sais que vous comprenez assez non seulement la langue, mais l'esprit français, pour comprendre [que cette étude] constitue non pas un blâme mais un éloge d'autant plus significatif qu'un éloge à mon corps défendant. Bref, malgré toute mon antipathie, irraisonnée, pour vos sujets et votre façon de peindre, vous me forcez à parler de vous plus longuement, plus sérieusement que d'aucun peintre parmi ceux auxquels va tout droit ma sympathie².

Ritter, en parlant d'« esprit français » pensait très probablement aux violentes polémiques répercutées et amplifiées par la presse depuis la fin du siècle, et en particulier depuis l'Affaire. La haine faisait parler ou écrire davantage que l'admiration, ce que l'avant-garde avait bien noté depuis Courbet, Manet et Zola, mais que la critique semblait commencer seulement à comprendre. Bénéficiaires de ce genre d'éloges au « corps défendant » de la

¹ André Derain, *Lettres à Vlaminck*, op. cit., n° 53, p. 147.

² Oslo, Munch Museet, cité p. 300 du catalogue d'exposition Munch et la F

critique, les « fauves » prirent donc, après 1905, la place de l'avant-garde parisienne. Leurs œuvres étaient discutées à chaque Salon au moins par Charles Morice dans les anciennes revues d'avant-garde, par Louis Vauxcelles ou André Salmon dans la grande presse (*Gil-Blas* et *l'Intransigeant*), Maurice Denis dans la presse littéraire conservatrice.

Le tapage fait dans la presse autour du Salon d'Automne de 1905 mit au premier plan, dans les milieux de l'art moderne, le caractère décisif de la presse dans la construction des carrières. Ce constat fut l'un des points centraux des attaques des critiques d'art contre les « fausses gloires » et les célébrités nouvelles, en particulier celle de Matisse qui était devenu célèbre. La médiatisation était prétendument incompatible avec la tradition des générations avant-gardistes précédentes. Mauclair encore y revint, dans *La Revue*, sur « la crise de la laideur en peinture », en décembre 1905 : « ...en cet automne 1905, la volonté de laideur a été montrée au public avec une spéciale insistance et avec le bruyant assentiment d'une presse affolée de la peur de sembler, une fois de plus, retardataire¹. » L'« assentiment » de la presse n'était tel que pour Mauclair. Philippe Dagen constate en effet, dans son recueil d'articles *Pour ou contre le fauvisme*, que la presse fut majoritairement hostile aux nouvelles avant-gardes². Il était facile de soupçonner « les patronages et les complaisances d'une presse "travaillée" par les marchands de tableaux ou par certaines personnalités pour qui "l'avant-gardisme" est une raison de compter³ ». Il suffisait en fait que la presse parle des fauves pour qu'ils accèdent à l'existence dans le champ de l'art moderne, donc qu'ils s'imposent comme les nouvelles avant-gardes, ce qui déplaisait à la génération de Mauclair.

On eut beau jeu alors, d'accuser la presse de tous les vices : Mauclair vit dans l'affaire des fauves une preuve de « la profonde démoralisation de la critique d'art⁴ » qui s'était, d'après lui, mise à la disposition des doctrines esthétiques les plus aberrantes. Les constats de Mauclair, en dehors de l'idée fixe que la presse avait été favorable au fauvisme, n'étaient pas toujours sans fondements, du moins ils rejoignaient ceux d'autres personnalités littéraires ou politiques. La critique d'art était « devenue presque uniquement un reportage » : « ...le journalisme, qui a déjà tué la critique littéraire, est en voie de tuer la critique d'art. » (p. 316). Au fondement de cette situation de crise, Mauclair appuyait du doigt sur l'une des évolutions les plus nettes du champ littéraire : celle de l'apparition d'une catégorie bâtarde d'écrivains-journalistes, jamais certains d'obtenir une légitimité ni littéraire ni politique, et méprisés où qu'ils aillent et quoi qu'ils disent, en particulier par les « intellectuels ». Lui-même trouvait

¹ *La Revue*, 15 déc 1905 (repris dans *Trois crises de l'art actuel*, op. cit., p. 287).

² *Pour ou contre le fauvisme*, textes de peintres, d'écrivains et de journalistes réunis et présentés par Philippe Dagen, Paris, Somogy, Éditions d'art, 1994, introduction.

³ « La crise de la laideur en peinture », *loc. cit.*, p. 287 toujours.

⁴ *Ibid.* p. 301.

son compte dans cette critique des journalistes toujours moins cultivés que lui, authentique critique et historien d'art :

Les journaux sont pleins de gens qui s'intitulent critiques d'atelier parce qu'ils signent des compte rendus d'exposition, et qui ne connaissent ni l'histoire des arts, ni la formation des écoles, ni les techniques, parce qu'il faut dix ans au moins pour s'en enquérir avec méthode. Les journaux se moquent bien des arts ! Il leur faut insérer des articles sur les livres ou les tableaux, parce que cela fait partie des nouvelles que le lecteur veut trouver pour son sou quotidien, et ils font parler de ces choses par n'importe qui, en tâchant de clarifier les rubriques¹.

Les mauvais critiques d'art favorisaient l'avant-garde parce qu'ils cherchaient tous à « avoir l'air d'être “dans le train” », souvent parce qu'ils éprouvaient « le scrupule d'être sévères pour des jeunes » et nourrissaient un imbécile préjugé favorable à l'innovation ; enfin parce que la loi du champ littéraire gouvernait les considérations des critiques en question : il fallait faire sa place, donc trouver un combat à défendre

[C'est] la petite politique de ménagements qui corrompt les milieux artistiques. Chacun a ses “réservés”, il est difficile d'être absolument intègre dans un temps comme le nôtre. Ici non plus je ne nommerai personne ; mais il faut le dire au public : qu'il soit bien persuadé, s'il est étonné de certaines signatures sous certaines opinions, que c'étaient des signatures de complaisance, et que les signataires, en vantant certaines “horreurs” après avoir défendu de vrais artistes, faisaient de la politique et savaient fort bien à quoi s'en tenir. *Découvrir des génies inédits est un sport littéraire* : cela jette dans la circulation beaucoup de fausse monnaie intellectuelle, mais *cela pose un homme*, et avec des métaphores on s'en tire toujours. Il est facile de “parler le peintre”².

Il était facile de « ne nommer personne », surtout lorsqu'on n'avait pas encore d'exemples à citer, en tout cas pour les fauves. Mais de jeunes littérateurs, certes, commençaient à tenter de se faire une place au soleil, cherchant ça et là quelques novateurs à pousser. Picasso en fut un bénéficiaire parmi d'autre : Plus facile encore de déjouer l'éternel complot des marchands qui avaient pris le pouvoir sur les artistes et maintenant sur la presse :

Le peintre s'est mis entre les mains des marchands qui lui font une rente et “le poussent” en monopolisant ses œuvres, il a connu un dur esclavage [...]. Le marchand avait besoin de publicité pour vendre à bénéfice : il a trouvé dans la “critique d'art” de la presse ce qu'il lui fallait, et les quelques critiques honnêtes et savants qui n'acceptaient pas ce genre de marché et trouvaient tout de même moyen de publier leurs opinions ont été circonvenus de mille manières. Là, le marchand a trouvé de précieux auxiliaires dans les riches collectionneurs. Les amitiés à ménager, les échanges de bons procédés ont fait le reste. On croit qu'il y a un mouvement d'art : il y a, en réalité, un mouvement dans la Bourse des tableaux, et l'on spéculé aussi bien sur les génies inédits. Il suffit d'en faire mystère et de persuader tout doucement les collectionneurs qui ne s'y entendent pas – j'oserai dire ingénument qu'il s'en rencontre – de l'excellente

¹ *Ibid.* pp. 316-317.

² *Ibid.* p. 318.

affaire qu'ils feront en achetant les œuvres du génie inédit. Il ne s'agit, pour cela, que de doser avec art la révélation progressive du peintre choisi, jusqu'au jour où éclate une fanfare soigneusement préparée ; après quoi, le génie inédit se place, tout comme un autre, quitte à être échangé plus tard. La valeur de l'œuvre importe bien moins que l'excellence du lancement, et nous avons vu des chefs d'œuvre en ce genre, car le marchand de tableaux fait merveille et son système est admirablement organisé¹.

Mauclair terminait son constat sur le retour à la politique, responsable selon lui de tous ces dégâts : « Les mœurs malpropres de la politique ont envahi et gangrené l'art. », ce par quoi il entendait l'influence occulte de « la diplomatie de quelques marchands », et surtout l'importance étouffante désormais de l'argent : « La question d'argent s'est mêlée si étroitement à la question d'art que la critique d'art est prise dans un étau. [...] car il faut vivre de son état². »

« Vivre de son état » en passant par la presse devint une obsession parmi les artistes inconnus, peintres modernistes avant-gardistes (ils se pensaient comme tels) mais sans amateur, ni marchand, ni prouesses picturales susceptibles de les faire remarquer plus que les autres. L'affaire Dreyfus, et l'apparition des toiles fauves au Salon d'Automne de 1905, semblaient avoir montré que tout était médiatisé par le langage, et que le langage était surpuissant lorsqu'on savait le provoquer par des œuvres radicales et s'entourer de personnes habiles à le manier.

Conclusion : La guerre artistique, guerre de matériel et de mise en scène

Le palier franchi en 1905 fut ainsi celui de la prise de conscience que ce qui avait été improvisé entre 1870 et 1895, devait être maintenant pensé et planifié. L'application, par les fauves, de ces conclusions, révolutionnait la manière d'être « jeune ». André Salmon, décrivant en 1912 *La Jeune peinture française*, ne commença pas sans raison son ouvrage par cette remarque : Le « jeune peintre français de 1912 [...] Non seulement [...] n'est plus peintre comme on l'était jadis, mais il a une façon nouvelle d'être jeune³. » Salmon ne précisait pas ce qu'il entendait par cette « nouvelle façon ». Mais il décrivait le champ de l'art contemporain comme une « mêlée » de « corps agités et confondus », un lieu de lutte, donc, où le plus fort l'emportait. La représentation romantique de l'artiste, maigre, au teint pâle, cheveux au vent, laissait place à celle d'un sportif d'autant plus capable de remporter des victoires, qu'il était membre d'une équipe et qu'il avait de bons entraîneurs. La guerre artistique était devenue une guerre de matériel, si l'on peut utiliser ce mot pour désigner ces

¹ *Ibid.* P. 319.

² *Ibid* pp. 320-321.

³ André Salmon, *La Jeune peinture française*, *op. cit.*, pp. 3 et 4.

indispensables relations dans la critique et les milieux marchands, l'accumulation importante d'articles sur soi, d'expositions provocantes, et avant tout la production d'œuvres capables de participer à cette lutte, toiles rudes et vivaces, visibles et criardes, larges et imposantes.

Cette montée des concurrences internes aux avant-gardes, leur discussion de plus en plus intense dans les petites revues artistiques et littéraires, puis dans la presse quotidienne, sembla donner raison aux prophètes de la vertu. Gérôme-Maësse *alias* Mérodack-Jeaneau vit ses prédictions confirmées en 1909, lorsqu'il publia un article au titre révélateur : « Le mensonge artistique – Peut-on acheter Paris ? Ohé, les Rastignac ! » Rastignac, le petit provincial avide d'ascension sociale du *Père Goriot* de Balzac, capable de vendre son âme et son corps au grand capital, avait pris la place de Claude Lantier le famélique. L'article commençait de manière forte : « Pensez-vous qu'il soit si difficile, quand on veut, de se faire, en trois semaines, sacrer nouveau Delacroix ? Balzac en un mois ? Wagner en une saison ? » (Et le jeune homme riche me regardait de ses yeux d'acier où luisaient toutes les gammes de l'envie). » (p. 949) Mérodack-Jeaneau poursuivait sur sa lancée, adoptant le point de vue du jeune artiste-Rastignac arrivé à Paris :

Sachons tout exploiter. [...] Suivez bien mon raisonnement. Je m'exploite en cultivant ma force énergétique. Je fais acte de volonté dès [maintenant] en me disant : Paris, ou Londres, ou Berlin, sont des villes à conquérir ; j'engage immédiatement la partie. Je capte la presse : je flatte les plus bas des écrivassiers, je me fais présenter aux plus grands, je les invite à dîner – on remue énormément d'idées à table. J'insinue vite que mon art est admirable et je n'hésite plus à proposer l'affaire [...] J'ai la presse ; j'ai la tête ! C'est insuffisant ; j'ai besoin du ventre ! Je vais trouver le marchand.

Contrôler la tête, c'était assurer sa réputation, première étape dans le parcours vers la gloire et l'argent. Pour atteindre aussi ce dernier, cependant, « le marchand » était un recours nécessaire. Retenant la leçon de Durand-Ruel, petit marchand au début des années 1870, de Vollard qui n'avait pas cinq années de pratique lorsqu'il acheta ses premiers Cézanne, de Druet qui s'était mis immédiatement après l'ouverture de sa galerie à acheter des toiles postimpressionnistes, Rastignac décidait : « Je laisse de côté celui qui règne sur Paris et les deux Amériques ; j'en cherche un qui débute ». A ce débutant, il proposait bientôt :

Je deviens actionnaire de votre boîte à la condition que vous fassiez mousser mes produits. Naturellement, vous ne serez pas assez bête pour m'avoir tout seul. Nous appellerons de mes confrères comme bouche-trous – nous aurons de petites parts d'actions – un clignement d'œil intelligent vous suffira pour aiguiller le client sur la bonne voie.

¹ Gérôme-Maësse, « Le mensonge artistique – Peut-on acheter Paris ? Ohé, les Rastignac ! » - *Tendances Nouvelles*, n° 43 [juillet ou août 1909], pp. 949-951.

Il convient que nous organisions une vente après exposition – très important pour convaincre l'amateur que je suis d'un avantageux placement. Il est entendu que nous rachèterons en sous-main. C'est à risquer. Surtout, aucune timidité¹.

L'artiste devenait un véritable homme d'affaires, familier des pratiques boursières : achat d'actions, ventes et rachats en sous-main, mais surtout jeu sur les effets d'annonce et les prophéties autoréalisatrices, les anticipations des autres et leurs attentes spéculatives, sans oublier les phénomènes de foule. On passait presque de la réalité au théâtre, la mise en scène étant finalement le présent et l'avenir de l'art ; et Rastignac le peintre s'écriait :

Je suis l'homme qui monte aux étoiles...

C'est un record amplement battu ! Et je tiens Paris !

Mérodack exagérait-il ? Son amertume le poussait-elle à caricaturer une réalité moins carnavalesque que le tableau qu'il brossait ? On lit pourtant, dans une lettre écrite par André Derain à Maurice de Vlaminck, en 1907, les mots suivants : « Une seule chose peut sauver la peinture, c'est la blague. La blague vous sort de tout. La blague est toute puissante. Avec la blague facile, on se sort de tout. Dans le fond, on est souvent très emmerdé, mais on arrive à s'inculquer l'esprit du masque que l'on affiche². » La « nouvelle façon d'être jeune », c'était peut-être justement de ne pas sacrifier au « mensonge artistique », mais d'être *conscient* de l'importance des effets de mise en scène, de les pratiquer, et de ne plus se le cacher. Les nouveaux jeunes, du moins les plus avant-gardistes, avaient dépassé le mythe de l'art pur.

¹ *Ibid.*, p. 950.

² Lettre non datée, située par Ph. Dagen en 1907, dans A. Derain, *Lettres à Vlaminck*, op. cit., n° 67, p. 185.

Chapitre VIII.

Les avant-gardes et leurs médiateurs dans les années 1910.

1. Les marchands à la recherche de nouvelles stratégies

Dépasser le mythe de l'art pur, donc sortir réellement de la domination de l'idéologie moderniste véhiculée par les vieilles petites revues et les élites des Salons parisiens, n'était possible cependant, que lorsqu'on disposait de plus d'atouts « matériels » que ses concurrents. Il était nécessaire, pour s'imposer dans l'avant-garde, pour prétendre à l'autonomie, y accéder symboliquement et la pratiquer, de cumuler en particulier les relations critiques, soutiens marchands, et pas seulement les toiles fauves puis cubistes, futuristes ou autrement « -istes ». Le champ de l'art moderne s'était séparé, depuis la fin du siècle, du champ de l'art de l'époque et l'académisme n'avait plus d'impact sur les jeunes artistes. Dans ce nouveau champ de l'art moderne, un champ plus restreint des avant-gardes commençait à se structurer, de plus en plus séparé des logiques et des règles du milieu sécessionniste. Cette séparation en cours, contemporaine d'une structuration encore incomplète du nouveau champ des avant-gardes, multipliait les incertitudes quant aux règles du nouveau jeu artistique, quant aux voies de carrières les plus faciles ou quant aux modalités de l'avant-gardisme. La concurrence accrue entre les avant-gardes des années 1910 n'était donc pas seulement le résultat d'un phénomène démographique (l'augmentation du nombre des jeunes peintres) et d'une crise du champ littéraire et politique (manifestée par le pouvoir désormais exorbitant de la presse). Elle était également engendrée par les effets structurels de la nouveauté radicale du milieu dans lequel les jeunes artistes devaient maintenant créer, un champ dont les mythes avaient disparu, même dans les critiques d'art où « la blague » se cachait derrière chaque affirmation. On n'était plus sûr de rien.

La chose dont on restait certain, cependant, était qu'il n'était plus possible de gérer seul sa carrière, en particulier lorsqu'on choisissait d'appliquer la stratégie du *détour par l'étranger*. On avait suffisamment d'exemples pour comprendre la nécessité de recourir à des médiateurs professionnels. Mais, au-delà de cette petite certitude, il restait à comprendre quel profil de médiateur – et d'abord de marchand – était le plus propice dans le nouveau contexte des concurrences avant-gardistes internationales et parisiennes, et à s'y adapter. Les années 1910 furent ainsi le terrain d'un immense travail d'invention de nouvelles stratégies

de pénétration du marché international de l'art, par des hommes aux profils inédits, plus originaux que leurs prédécesseurs en « médiation ».

A) La leçon des premiers marchands d'art moderne

On fit très vite le bilan de la leçon des marchands d'art moderne qui, dans les années 1880, avaient commencé à soutenir l'art d'avant-garde, et qui, au tournant du siècle, furent établis, régnaient sur de solides commerces et de célèbres galeries auxquelles les plus jeunes rêvaient d'avoir un jour accès. Le pouvoir des marchands d'art fut toujours une évidence, mais il le devint plus encore pour les artistes après 1900, au grand dam de ceux qui auraient rêvé de liberté, mais à la grande chance de ceux qui purent bénéficier de leurs services. Leur nombre, dans le champ de l'art moderne, était relativement réduit. A Paris, Paul Durand-Ruel, Georges Petit étaient depuis les années 1880 les figures les plus importantes impliquées dans le commerce de l'art impressionniste ; on a vu que la galerie Goupil s'y mit un peu plus tard, une fois assurées les cotes des Renoir, Monet, Sisley ou Degas. Lorsque l'impressionnisme fut consacré, quelques rares petites galeries se montrèrent accueillantes à l'art des avant-gardes : d'abord celle d'Ambroise Vollard, dont les affaires prirent rapidement de l'ampleur, fondées d'abord sur le commerce des toiles de Renoir et Degas, puis celles de Cézanne, Gauguin, et quelques artistes postimpressionnistes. Clovis Sagot, sorte de brocanteur qui s'installa près de chez Vollard, rue Laffitte, et Berthe Weill, furent quelques temps les seuls marchands à accueillir les toiles des « jeunes » du début du siècle (nés autour de 1880), toujours de manière discrète, sans l'apparat et la gloire de Durand-Ruel, Goupil ou Petit.

Tous ces marchands, sans exception, s'investirent de manière exceptionnelle vers le marché international. Les plus jeunes prirent exemple sur leurs prédécesseurs. Les marchands parisiens furent les promoteurs attentifs des plus grandes carrières internationales de l'impressionnisme et du postimpressionnisme (carrières parfois posthumes) : celles de Manet, Monet, Renoir, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, puis après 1903 des pointillistes, en particulier Signac, et des nabis, en particulier Maurice Denis.... Ils prêtaient des œuvres à l'étranger, y organisaient eux-mêmes des expositions, parcourant souvent l'Angleterre, l'Allemagne, les Etats-Unis, la Belgique à la recherche de nouveaux marchés. Les artistes furent d'ailleurs rapidement conscients de l'importance qu'il y avait pour eux à obtenir le soutien de ces marchands s'ils voulaient voir leur œuvre pénétrer les marchés étrangers. Ainsi dans une lettre du 26 décembre 1888, Marcellin Desboutin supplia devant Paul Durand-Ruel, « Mécène à qui la plupart des grands artistes de notre temps doivent leur

notoriété et leur illustration », pour qu'il envoyât ses tableaux à New York, le remerciant de « l'offre généreuse que vous voulez bien me faire de prêter votre concours sur le terrain américain à mes séries de Fragonard¹ ». Une lettre de février 1889 fut plus obséquieuse encore, et flattait du marchand la « puissante entremise soit à Paris soit à New York » :

Je [...] vous porterai les cartons de mes quelques 180 planches qui figurent en ce moment dans une salle du Musée des Arts décoratifs à Genève, et auxquelles je vous prierai de vouloir bien donner pour quelques jours au moins la réclame mondiale d'une exposition dans une de vos galeries².

Ces empires internationaux, celui de Durand-Ruel à partir de la fin des années 1880 (et même plutôt après 1890, Desboutin se faisant certes quelques illusions sur la puissance de Paul Durand-Ruel), ceux de Vollard, de la galerie Bernheim-Jeune après 1900, étaient le fruit de longues années de travail : il avait fallu d'abord avoir l'idée de se tourner vers l'étranger, ce qui impliquait bien des risques ; il avait fallu pour y réussir, tisser patiemment un réseau de relations avec des médiateurs à l'étranger, parfois des collègues ou des employés ; on multipliait les voyages pour prospecter de nouveaux marchés ; on tâchait de se tenir au courant également de l'évolution des goûts des collectionneurs étrangers ; enfin l'introduction de l'art moderne à l'étranger ne fut jamais séparée d'un travail attentif de présentation de la peinture d'avant-garde, sans lequel bien souvent elle n'aurait pas été appréciée.

Après 1870, les marchands d'art moderne n'innovaient certes pas en recourant au marché international de l'art, puisque celui-ci était déjà fort développé pour le commerce de la peinture académique. Dans ce domaine, la galerie Goupil donnait l'exemple d'un réseau international très développé. On daigna parfois y proposer, parmi les gravures exportées par Goupil à l'étranger, quelques réalisations plus modernes, mais non moins acceptables, d'autant plus qu'elles portaient le cachet de la prestigieuse galerie³. Pour la peinture d'avant-garde cependant, tout semblait à créer : un public, des critiques défenseurs, des collectionneurs passionnés, sans oublier d'introduire cette peinture si possible dans quelque collection privée ou, mieux, publique, histoire d'en garantir la légitimité auprès des élites locales et internationales.

¹ Marcellin Desboutin à Paul Durand-Ruel, Genève, 26 décembre 1888 - Lionello Venturi, *Archives de l'impressionnisme, op. cit.*, t. II, pp. 72-73.

² Marcellin Desboutin à Paul Durand-Ruel, Genève, 28 février 1889 - Lionello Venturi, *Archives de l'impressionnisme, op. cit.*, t. II, pp. 74-75.

³ Voir *Etat des Lieux – 1*, Musée Goupil, Conservatoire de l'Image industrielle, Bordeaux, 1994, et *Etat des Lieux – 2*, Musée Goupil, Conservatoire de l'Image industrielle, Bordeaux, 2000.

Paul Durand-Ruel et la stratégie du mélange

Paul Durand-Ruel, marchand d'art comme son père, eut l'intelligence de partir modestement : le plus simple était en effet de se greffer sur les réseaux d'amateurs existants, c'est-à-dire ceux qui importaient chez eux la peinture académique française, ou, encore mieux, qui prisaient les toiles de la peinture de plein-air dont les impressionnistes pouvaient être présentés comme les successeurs. On a montré, dans le chapitre II, comment Durand-Ruel commença ainsi par introduire la peinture de l'Ecole de 1830 dans les réseaux d'amateurs auxquels la galerie de son père était déjà liée dans les années 1860, en particulier en Angleterre et en Belgique. C'est dans ces expositions d'abord relativement sages, qu'il introduisit progressivement des toiles des futurs impressionnistes. Lorsqu'il prit la décision de tenter d'exporter ses toiles vers les Etats-Unis, en 1885, il pratiqua la même stratégie¹.

Durand-Ruel et l'Amérique

Ainsi la composition de la première exposition qu'il fit à New York, ouverte le 10 avril 1886, rend typiquement compte de la méthode commerciale de Durand-Ruel : l'impressionnisme (Monet, Degas, Renoir, Pissarro, Sisley) y voisinait avec des toiles néo-impressionnistes (la *Baignade* de Seurat), mais aussi avec des peintures académiques. Le bitume de ces dernières pouvait, par contraste, mettre en valeur la clarté impressionniste. Surtout, la célébrité de leurs signatures permettait d'attirer le chaland. Parmi 48 Monet, 42 Pissarro, 38 Renoir, 23 Degas, 17 Manet, 15 Sisley, des toiles de Boudin, Caillebotte, Guillaumin, Cassatt et Morisot, soit environ 250 peintures impressionnistes et proches, Durand-Ruel fut assez habile pour inclure les tableaux d'artistes généralement appréciés et sans lien avec les impressionnistes : John Lewis Brown, Alfred Roll, Jean-Louis Forain.

Durand-Ruel n'avancait pas à l'aveuglette. Il avait eu la chance de pouvoir s'entourer de correspondants efficaces à New York. En 1885, il avait fondé « de grandes espérances [sur le marché américain] par la connaissance de M. Robertson² », ainsi que par celle de James F. Sutton, qui désiraient fortement introduire l'art moderne outre Atlantique. Sutton, un des fondateurs de l'*American Art Association*, destinée depuis 1877 à promouvoir les arts dans le Nouveau Monde, avait pesé de tout son poids (moral et financier) dans la décision par Durand-Ruel de venir à New York. Il devint bientôt son agent en Amérique. Les liens du marchand avec les milieux artistiques et collectionneurs de New York furent assurés par certains artistes américains que soutenait déjà Durand Ruel. Ainsi John Lewis Brown, Mary

¹ Voir à ce sujet la très riche présentation de Hans Huth, « Impressionism comes to America », *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e série, t. 29, avril 1946, pp. 225-254.

² Camille Pissarro à Claude Monet, s.d. fin août 1885 (*Correspondance*, op. cit., t. 2, p. 346).

Cassatt, ou John Singer Sargent contribuèrent à contrecarrer les tenants locaux de l'académisme, qui d'ailleurs ne furent pas des plus virulents : Durand-Ruel était déjà connu comme défenseur de la peinture de Barbizon qui commençait à faire des émules en Amérique.

Forts du succès relatif de cette première exposition, James F. Sutton et Durand-Ruel commencèrent dès 1886 à en préparer une seconde. Cette fois-ci, les tableaux envoyés à New York furent plus conservateurs, l'« *impressionistic school* » étant largement éclipsée par des toiles de Théodore Rousseau, Dupré, ou par *La Mort de Sardanapale* de Delacroix (1827, Musée du Louvre). Preuve supplémentaire que Durand-Ruel ne s'engageait pas tête baissée dans la promotion de l'impressionnisme outre-Atlantique. Il convenait d'avoir une stratégie. Grâce à ses contacts avec de premiers collectionneurs de l'impressionnisme, Durand-Ruel put bientôt ouvrir sa propre succursale à New York : en 1888, il loua un appartement au 297 Fifth Avenue, puis après plusieurs déménagements, il acquit en 1894 des locaux au 389 Fifth Avenue, à l'angle de la trente-sixième rue.

Avec le déploiement international de ses affaires, Durand-Ruel passait son temps en voyages. Ses premiers pas à New York et son absence ne rassuraient pas les peintres impressionnistes dont l'horizon géographique était relativement restreint, en particulier quand il s'agissait de classer les capitales artistiques. Pierre Renoir s'inquiéta :

Quel métier vous faites et quand vous reposerez-vous de toutes ces batailles ? En sortirez-vous encore au complet sans blessures apparentes ? Et quand reviendrez-vous ? Vous ne le savez probablement pas. [...] Votre magasin est lugubre sans son maître et ça me fait de la peine de voir ces tristes toiles accrochées tristement le long des murs. Et quelles toiles ! Il faut revenir donner la vie à tout ça, car j'ai peur de vous voir perdre la proie pour l'ombre avec votre Amérique. Mais je n'ai pas l'intention de vous donner des conseils que vous ne suivriez du reste pas. Vous avez votre plan : allez jusqu'au bout. Mais lâcher Paris me paraît imprudent pour retrouver les mêmes difficultés autre part¹.

Ces déplacements continuels désorientaient tout autant Camille Pissarro qui, dans sa correspondance, se plaignait aussi des disparitions du marchand². Si ce genre d'inquiétude pouvait encore concerner la génération impressionniste, elle n'était plus d'actualité après 1889. La génération postimpressionniste et celle du début du siècle prirent conscience, grâce à l'expérience de leurs prédécesseurs, que Durand-Ruel avait eu raison de se tourner vers le marché américain. Après l'achat de ses locaux à New York en 1894, Durand-Ruel espaça ses voyages et laissa à ses fils la direction de la succursale. Il y fut désormais bien implanté.

¹ Paris, 12 mai 1887 – dans Caroline Durand-Ruel Godfroy (éd.), *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel* La Bibliothèque des arts, Lausanne, 1995, vol. 1 (1881-1906), pp. 56-57.

² Voir par exemple les lettres suivantes, dans sa *Correspondance* (*op. cit.*) : la lettre 744, à son fils Lucien, le 13 janvier 1892 (t. III p. 188) ; ou la lettre 748, à Claude Monet, le 18 janvier 1892 (*ibid.* p. 191).

Vers la Hollande et l'Allemagne ; Durand-Ruel et Cassirer

En même temps qu'il s'était lancé vers l'Amérique, Durand-Ruel avait aussi prospecté vers les Pays-Bas. « Durand a dû vous en parler ; il a dû aussi vous dire qu'il se remuait beaucoup en Hollande ; il est encore parti ces jours-ci pour Rotterdam », écrivit Pissarro à Monet en août 1885¹. Là-bas, le marchand applica la même stratégie : associer aux toiles impressionnistes des exemplaires du meilleur académisme – ce qui déplut à Pissarro :

N.B. – Durand avait emporté des tableaux à Rotterdam à son premier voyage. Il était accompagné de John-Lewis Brown. Ce dernier m'a dit qu'il avait rompu des lances hardiment en votre faveur ; il a hardiment mis à côté de vos toiles des Meissonier, le dieu actuel de là-bas ; il paraît qu'avec des explications, il a remporté la victoire haut-la-main ! Pourquoi pas !... Cela prouve combien Durand s'accroche désespérément aux moindres épaves² !

Durand-Ruel avait aussi prospecté vers l'Allemagne. Depuis 1883, il était en contact avec le marchand berlinois Fritz Gurlitt qui avait osé exposer des œuvres de Carl Bernstein (1842-1894), un collectionneur impressionniste, et quelques toiles du stock de Durand-Ruel. L'engagement personnel de ce dernier vers le marché allemand semble avoir été beaucoup plus tardif cependant, en fait contemporain de l'apparition à Berlin d'un véritable milieu d'accueil pour la peinture impressionniste, autour du sécessionnisme. D'après Nicolas Teeuwisse, la première exposition impressionniste organisée par Durand-Ruel lui-même à Berlin eut lieu en 1897, au *Kaiserhof*, à la fin du mois d'avril³. L'influence de Durand-Ruel à l'étranger fut plus forte après 1900, une fois l'impressionnisme largement consacré dans les milieux officiels français et internationaux, après l'Exposition universelle de Paris.

La fondation à Berlin en 1898, par Paul et Bruno Cassirer, d'une galerie en lien direct avec la Sécession de Berlin, fut pour Durand-Ruel une opportunité incontestable. Les deux marchands avaient été mis en contact par l'écrivain et historien d'art Julius Elias (1816-1927) qui avait effectué à Paris un long séjour dans les années 1890 et qui, depuis quelques temps, suivait de près l'aventure de la Sécession. A Paris, Elias avait rencontré Monet, Cézanne, Pissarro et Durand-Ruel avec qui il resta en rapport. De retour à Berlin, il participa à l'introduction en Allemagne de l'art des impressionnistes. Il semble avoir convaincu Durand-Ruel d'organiser des expositions en collaboration avec son ami le marchand Paul Cassirer⁴.

¹ *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, t. 2, lettre à Monet, s.d. fin août 1885, n° 286, p. 346.

² *Ibid.* p. 347.

³ Nicolas Teeuwisse, *Vom Salon zur Secession : Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1986, p. 308.

⁴ Le 20 octobre 1902, Elias fit part à Pissarro de la correspondance échangée entre Durand-Ruel et Cassirer. Il annonçait à Pissarro la visite prochaine de Cassirer (*Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, t. V, p. 326).

En août 1901, Paul et Bruno Cassirer se séparèrent : Paul restait directeur de la galerie de peinture et Bruno se consacra à une revue d'art et des éditions, *Kunst und Künstler*. Cassirer et Durand-Ruel poursuivirent leur collaboration dans le transfert de toiles impressionnistes vers l'Allemagne. L'association ne semble pas avoir été contractuelle, malgré les bruits qui courraient à ce sujet - « Cassirer, le marchand de Durand à Berlin¹ », pouvait écrire Pissarro en 1903. En 1919, le critique d'art Karl Scheffler précisa ainsi dans *Kunst und Künstler* :

Cassirer était parvenu, avec l'habileté d'un grand impresario et le talent d'un propagandiste convaincu de la valeur de sa marchandise, à enthousiasmer de nombreux riches juifs et chrétiens de Berlin pour les œuvres des impressionnistes. Tant et si bien, que ceux-ci devinrent ses clients les plus fidèles et payaient, pour des peintures de Manet et Renoir, des prix impossibles à atteindre à Paris. Le risque qu'il prenait alors était restreint. En effet le grand marchand d'art à Paris, Durand-Ruel, lui livrait ces œuvres impressionnistes en commission².

Durand-Ruel fournissait donc à Cassirer un nombre important de toiles, déposant chez lui des tableaux que le marchand allemand ne lui payait qu'après vente effective. Il était donc possible de juger la galerie berlinoise comme une simple succursale de Durand-Ruel. Mais Cassirer avait son indépendance, et les relations entre les deux marchands ne semblent pas avoir été si suivies. C'est ce que laisse supposer une lettre de Durand-Ruel au comte Kessler, au sujet d'une exposition de toiles impressionnistes à Weimar : « Cassirer vous prête sans doute quelques tableaux. En ce cas je serais bien aise de connaître la liste de ses envois. Il pourrait, entre autres, vous prêter le Manet portrait de Zacharie Astruc que je lui ai confié il y a longtemps déjà³. » On collaborait. Mais on n'agissait pas toujours en commun.

Il reste que les deux galeries se partageaient entre la France et l'Allemagne le commerce d'un art devenu très rentable, ainsi que de la promotion avec lui du système impressionniste et sécessionniste international. C'est bien dans la revue d'art *Kunst und Künstler* de Bruno Cassirer, le cousin de Paul, que Julius Elias, face aux attaques dont était victime en 1911 la peinture française en Allemagne, fit l'éloge de Paul Durand-Ruel⁴.

¹ A Lucien, 17 mars 1903 (*ibid.*, lettre n° 2010, t. V, p. 328).

² „Cassirer [Paul] hatte es mit der Geschicklichkeit eines großen Impressario und dem Talent eines von seiner guten Ware überzeugten Propagandisten verstanden, viele reiche Juden und Christen Berlins für die Werke der Impressionisten zu begeistern. Dergestakkt, daß sie seine treuesten Kunden wurden und für Gemälde von Manet und Renoir Preise bezahlten, die in Paris nicht erzielt werden konnten. Dabei war sein Risiko gering. Denn der grosse Kunsthändler in Paris, Durand-Ruel, lieferte ihm diese Werke der französischen Impressionisten in Kommission.“ *Kunst und Künstler*, 1919, 17. Jg., p. 466 cité par Sigrun Paas, *Kunst und Künstler 1902-1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland*, Diss. Phil. Heidelberg, 1976, p. 106.

³ Lettre de Paul Durand-Ruel au comte Harry Kessler, Paris, 11 février 1904. DLA, Nachlass Kessler.

⁴ Julius Elias, « Paul Durand-Ruel – Aus dem Leben eines modernen Kunsthändlers (1911/1912) » cité dans Günter Feist (hg), *Kunst und Künstler, Aus 32 Jahrgängen einer Zeitschrift*, Mainz 1971, p. 162.

L'association entre les deux marchands, cependant, fut propre à entretenir en France et à l'étranger l'idée d'un véritable empire marchand, d'autant plus que la galerie de Paul Cassirer, qui régnait en maître sur la Sécession de Berlin, était devenu en Allemagne le lieu incontournable des carrières prometteuses. Cette impression, qui s'imposa après 1900, semble avoir été une évidence pour les avant-gardes des années 1910. La lutte contre la domination des générations précédentes fut souvent conçue comme une lutte contre une génération elle-même dominée par les marchands. « Cassirer est un dictateur à Berlin et contre lui tous les moyens sont justes », écrivit en 1912 le peintre Franz Marc (1880-1916) à Gabriele Münter (1877-1962), la compagne de Kandinsky¹. C'est à la fois contre cette domination financière, commerciale, et ses implications esthétiques, que réagit la génération expressionniste dont le *Blauer Reiter* fut un fer de lance.

Si la génération avant-gardiste d'après 1905 se percevait, en toute logique avant-gardiste, comme un pôle d'authenticité en rejet des pratiques commerciales de ces prédécesseurs, elle n'oublia pas pour autant l'héritage de Durand-Ruel. Durand-Ruel avait été un acteur central de la constitution d'un marché international pour la peinture moderne. Il avait eu l'intelligence et l'humilité de ne pas partir de rien, c'est-à-dire de fonder la constitution de son réseau d'exposition et d'exportation de la peinture impressionniste à l'étranger, sur des structures déjà existantes pour la peinture plus académique. Les avant-gardes postimpressionnistes, ainsi que leurs marchands, firent de même, à partir des premiers réseaux d'internationalisation de la peinture impressionniste. Leurs successeurs après 1905, fauves et cubistes, reprirent eux aussi cette stratégie. De même, Durand-Ruel avait su s'appuyer sur des intermédiaires efficaces vers les marchés étrangers : artistes qui lui devaient leur propre introduction sur le marché parisien, professionnels du commerce de l'art décidés à tirer parti du nouveau filon de la peinture moderne parisienne, ou collectionneurs orientés de même vers cet art moins cher, mais non moins distinctif que les peintures académiques prisées à l'époque outre-Atlantique et outre-Rhin. Les suivants prirent encore exemple sur cette stratégie.

Ambroise Vollard ou la stratégie de l'absence

Ambroise Vollard fut peut-être l'un des meilleurs héritiers de Durand-Ruel, au sens où il tira au mieux parti de l'expérience de son prédécesseur, et la fit fructifier à sa manière. Plus jeune que Durand-Ruel, il était moins conventionnel que lui, avec son profil de

¹ Marc à Münter, 10 décembre 1912, dans la correspondance de Franz Marc et Wassily Kandinsky, *Briefwechsel, op. cit.*, lettre n° 147, p. 203 : « Cassirer ist Diktator in Berlin und dem sind alle Mittel recht. »

marchand bavard, plutôt mondain, colporteur de rumeurs et de faux bruits, et sa réputation de gardien d'un trésor qu'il ne voulait montrer à personne. Vollard se tourna lui aussi de manière particulière vers le marché international. C'est là qu'il écoula en grande partie ses toiles postimpressionnistes, notamment celles de Gauguin et Cézanne dont il se fit le spécialiste à partir de la fin des années 1890. Le marchand comprit très rapidement quel effet la vente de toiles novatrices à l'étranger pouvait faire sur les amateurs français. Il n'hésita pas à recourir à des pratiques de persuasion par l'absurde. Le marchand se voulait un professionnel du rôle de « l'imagination devant les tableaux¹ ». Il comprit très tôt que certaines caractéristiques pouvaient valoriser une toile : en particulier qu'elle fût *étrangère*, c'est-à-dire perçue comme lointaine ou, comme le disait Gauguin, « *retour de l'étranger*² ».

Ces observations n'étaient pas seulement de la finesse psychologique. Vollard s'appuyait en effet sur un fait réel, celui des comparaisons spontanées, jalousies et autres frustrations que l'aller-retour de ses toiles entre la France et l'étranger pouvait susciter. Le marchand disposait d'un recul sur les pratiques et les représentations des Parisiens que Durand-Ruel, né à Paris et qui y avait toujours habité, ne pouvait avoir aussi facilement. Il était né à La Réunion et avait fait ses études de droit à Montpellier. Il connaissait donc les complexes collectifs des îles face à la métropole, et tout autant ceux des petites capitales culturelles face à la grande capitale parisienne et à sa domination. Il avait observé les effets produits par ce décalage : rumeurs, phénomènes d'imitation et de jalousie, transferts et transformation d'informations et de réputations d'un milieu à un autre³. Il put appliquer ces observations aux relations entre Paris et l'étranger.

Comparatisme international spontané et « imagination devant les tableaux »

Dans ses *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, le marchand glose ainsi à l'envi sur le refus de l'innovation chez les Français, alors que les amateurs d'art allemands l'auraient au contraire recherché. C'était une preuve supplémentaire, à son avis, de la valeur des toiles qu'il vendait. Il présente une anecdote assez typique de celles qu'il aimait raconter – et qu'il

¹ Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel, 1937, p. 145.

² Lettre de Gauguin à Vincent Van Gogh, v. le 28 janvier 1890, in Paul Gauguin, *45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh, op. cit.*, p. 301. Gauguin souligne ; c'est moi qui mets en italique. Voir chapitre IV, note 255.

³ Voir Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux, op. cit.* Ces observations ne sont jamais présentées comme telles, mais uniquement sous la forme de descriptions prétendument étonnées, exprimées en focalisation interne. Vollard ne prenait jamais parti mais s'efforçait de pousser son lecteur, par diverses techniques littéraires ou rhétoriques, à venir aux conclusions qu'il voulait qu'il prît. Dans le chapitre I, voir le prestige à la Réunion du Baccalauréat, des représentants de la République, de l'uniforme ; le souci des Réunionnais d'origine métropolitaine de se distinguer par une conduite et une culture irréprochables. Voir aussi les étonnements de Vollard, d'après ses mémoires, à son arrivée à Marseille (chapitre II).

inventait probablement souvent : Vollard pratiquait dans ses souvenirs les mêmes techniques que celle qu'il adoptait devant ses clients. Le passage suivant explicite toute une stratégie :

J'avais présenté à un client deux études de Cézanne. Et lui, tout de suite :

- Je ne veux plus de ces machines où il reste des blancs...

Quelques mois plus tard, ce client me demanda de passer chez lui.

- J'arrive de Budapest, m'apprit-il. Six jours de chemin de fer, c'est dur ! Mais je rapporte ces deux merveilles.

Je n'eus pas de peine à reconnaître les deux tableaux qu'il avait dédaignés naguère chez moi. L'amateur continua :

- Ils "dégotent" les vôtres, hein ! C'est un marchand de Berlin qui a servi d'intermédiaire. Votre confrère de Budapest a été très arrangeant. Il m'a pris un Renoir de la "mauvaise époque" et, comme soukte, à peine le double de ce que vous m'aviez demandé pour vos deux esquisses ! Je vois ce que vous allez me dire. Dans ces Cézanne, il y a aussi des parties blanches. D'accord. Mais, dans ceux que vous m'aviez présentés, c'était du "pas fini", tandis que les blancs dans les miens, c'est du "voulu". Du reste, nous comparerons.

- Il est trop tard, répondis-je ; j'avais envoyé mes tableaux en communication à l'étranger et on vient de m'informer qu'ils ont été vendus à un collectionneur parisien¹.

L'histoire, croustillante et drôle à souhait sur la bêtise des amateurs français et sur leur préjugé en faveur des préférences des étrangers, est d'autant plus intéressante que Vollard aurait pu en faire un des principes de son activité marchande. Le marchand misait sur le comparatisme spontané de ses clients pour lesquels à l'étranger les choses étaient toujours plus avantageuses, les toiles plus belles, etc. Vollard misait sur ce comparatisme de manière double : d'abord en expliquant, dans le droit fil du préjugé favorable à l'étranger, que les amateurs français n'étaient pas aussi ouverts que les étrangers – ce qui ajoutait en valeur à ses tableaux achetés par des étrangers ; ensuite en se moquant lui-même du préjugé favorable à l'étranger chez les amateurs français eux-mêmes, un préjugé qui leur faisait commettre la grave erreur d'acheter ailleurs deux fois plus cher ce qu'ils auraient pu trouver chez lui.

En misant sur le marché étranger, Vollard n'eut donc pas seulement recours à une source de revenus complémentaires. Ses exportations avaient aussi une valeur symbolique qu'il convenait d'utiliser au mieux, et un rôle non négligeable dans la construction du mythe des artistes qu'il vendait. C'est probablement la raison pour laquelle Vollard s'investit avant tout sur le marché étranger, où il exporta ses Cézanne, ses Gauguin, ses Van Gogh et ses toiles nabies en particulier. En même temps, il faisait bien valoir à ses visiteurs parisiens que ses toiles avaient du succès dans les autres capitales européennes. Probablement le marchand

¹*Ibid.*, p. 145.

avait-il observé en outre comment la peinture réaliste et impressionniste avait été rejetée puis acceptée, et quel effet son détour par l'étranger avait eu sur les amateurs français.

C'est, de même, sur l'exemple de la consécration de l'impressionnisme et de son imposition au tournant du siècle comme référence centrale d'une histoire canonique de l'art moderne, que Vollard s'engagea dans la construction d'une version complémentaire de cette histoire. Alors que la version impressionniste convenait plus au champ parisien, celle de Vollard était susceptible de s'adapter aux champs étrangers. Elle entraînait d'autre part dans sa stratégie comparatiste entre ici et ailleurs, Paris et l'étranger.

La généalogie de Vollard, explicite dans les envois qu'il fit aux expositions étrangères, dans la répartition des toiles qu'il vendait, et dans les discours mêmes du marchand, couronnait la peinture de Cézanne, Gauguin ou Van Gogh comme l'accomplissement réel de la voie engagée par l'impressionnisme. Cette histoire nouvelle inaugurerait un nouveau classicisme moderne, dont les transitions successives étaient fondées non tant sur la manière, la touche impressionniste ou sa pâte éclaircie, que sur les personnalités des artistes. Vollard aurait eu du mal en effet, à démontrer comment les aplats de Gauguin découlaient directement de la brosse de Monet. En revanche, Gauguin, Van Gogh et autres, avaient subi comme leurs prédécesseurs le rejet de leurs contemporains. L'exclusion d'un artiste fondait donc son authenticité d'avant-gardiste, dans la suite des impressionnistes dont au tournant du siècle on dut convenir que l'opinion s'était trompée à leur sujet. Le choix de personnalités extrêmement marginales, socialement, géographiquement ou psychologiquement, fournissait un substrat parfait pour entamer ce processus de valorisation : Vollard misa sur de grands morts ou de grands absents : Gauguin, Cézanne, Van Gogh et Odilon Redon, dont la peinture exilait elle aussi son observateur, esthétiquement, psychologiquement et géographiquement : que ce soit dans la Bretagne ou les îles de Gauguin, les volumes provençaux et les baigneuses primitives de Cézanne, les volutes hallucinées de Van Gogh, ou les atmosphères ésotériques de Redon.

A partir de cette base, Vollard travailla l'aura de sa tétrarchie, en s'investissant fermement sur son exportation à l'étranger et sur la promotion de cette exportation. Puisque ses toiles étaient vendues à l'étranger, preuve était faite d'une part que les amateurs français se trompaient en les rejetant, d'autre part qu'elles étaient réellement rejetées, donc authentiques. D'autre part le mythe des grands morts, ou des grands absents, était susceptible de s'adapter à n'importe quel champ artistique. Ce fut un atout supplémentaire pour Vollard. Les œuvres de Van Gogh, Cézanne et Gauguin avaient eu la chance de bénéficier de

« l'immunité des morts¹ », pour Van Gogh après 1890, pour Gauguin après 1903 et pour Cézanne après 1906. Or la mort d'un artiste, sortie radicale du champ de l'art moderne, était la meilleure option pour réussir. Elle enclenchait la construction d'un discours de culpabilisation vis-à-vis du public, dont s'est toujours nourrie la rhétorique moderniste. Le public, qui avait sacrifié un artiste en le refusant, devait réparer son méfait en consacrant son art après sa mort. L'exportation à l'étranger de l'œuvre de cet artiste augmentait encore potentiel culpabilisant de sa mort : elle fournissait une légitimité extérieure à la valeur de l'artiste, y ajoutant en plus un témoin à charge d'autant plus impressionnant qu'il s'agissait en général de l'Allemagne, vainqueur de 1870 et grande puissance économique, ou de l'Amérique, pays émergent, ce qui ravivait les complexes d'infériorité nationale.

La mort mettait, en outre, un terme à la production de l'artiste, et permettait donc à ses prix de monter rapidement. D'où l'entrée en scène de Vollard. Outre le caractère effectivement exceptionnel des œuvres de Van Gogh, Gauguin, Cézanne ou Redon, et leurs personnalités fascinantes, la bonne conjonction d'une offre limitée, de manières très novatrices et d'histoires solitaires et lointaines, propices à tous les commentaires, formaient un panier garni. Ambroise Vollard fut le premier à en tirer parti.

Le marchand fut donc un spécialiste dans la fabrication du mythe des grands peintres modernes. Les écrits qu'il a laissés ne parlent que de grandes figures, en particulier Renoir, Degas, Cézanne – sur lesquels il publia d'ailleurs après 1914 trois monographies² –, et laissent aux oubliettes d'autres artistes dont le marchand s'occupait pourtant aussi³. De fait, le marchand s'était largement investi dans l'exportation des toiles de ses « grands peintres ». Le registre des expéditions de sa galerie, dont les archives Vollard conservent un recueil commencé en 1907, montre que le marchand expédia, jusqu'en 1914, en grande majorité vers l'étranger, surtout des Cézanne (25 % de 475 œuvres expédiées et on a pu décrypter l'auteur), puis des Gauguin et des Renoir (9 et 8 %) [Tableau 10, p. 483]. Parmi 113 Cézanne au moins concernés sur ces sept années (toiles, gravures et lithographies), 110 furent envoyées à l'étranger : dont 9 à Barmen, 10 à Vienne, autant à New York, 11 à Budapest et 26 à Berlin. La mort de Cézanne, en 1906, avait conféré à son œuvre l'immunité des morts ; et l'arrêt de sa production fut le départ évident d'une montée des cours. Le détour par

¹ Voir Béatrice Joyeux-Prunel, « Les bons vents viennent de l'étranger. L'internationalisation de l'œuvre et de la gloire de Gauguin (1879-1918-1981) », à paraître dans la *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 2005.

² Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, Galerie A. Vollard, 1914 ; *La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, galerie A. Vollard, 1919 ; *Degas (1834-1917)*, Paris, Crès et Cie, 1920. Elles ont été reprises en volume dans Ambroise, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1995 (1938).

³ Les archives de la galerie Vollard montrent que Vollard eut dans son magasin, outre des Cézanne, des Van Gogh, des Gauguin, des Renoir, des Sisley et des Cassatt, et des œuvres des nabis (Maurice Denis, Aristide Maillol, K-X. Roussel), des toiles de Forain, d'Émile Bernard, Jean Puy, Pierre Laprade, Valtat, Armand Seguin, ainsi que Derain, Raouy Dufy et Matisse.

l'étranger était nettement à l'origine de cette montée de la cote de Cézanne. « C'est un fait que toute nouveauté née du génie français se heurte, chez nous, à l'indifférence, voire à l'hostilité », peut-on lire dans les mémoires de Vollard qui poursuit :

Pour ce qui concerne particulièrement la peinture moderne, j'ai déjà rappelé quels obstacles ont eu à surmonter des maîtres comme Manet, Cézanne, Degas, Renoir, Gauguin, etc., pour s'imposer à leurs propres compatriotes. Situation singulièrement paradoxale : le Français, qui est de tempérament raisonneur, se retrouve conservateur devant toute nouvelle manifestation d'art, tant, au fond de lui-même, il craint d'être dupe. Au contraire, l'Allemand qui, d'instinct, se plie à tout ce qui est discipline collective, adhère avec une sorte d'enthousiasme à toute anticipation du futur. C'est Paul Cassirer, dont la galerie de Berlin semblait un prolongement de la rue Laffite ; c'est le peintre berlinois Liebermann qui accrochait aux murs de son atelier nos plus beaux impressionnistes ; ce sont les directeurs des musées nationaux ; ce sont encore les collectionneurs berlinois que l'on voyait naguère, dans les ventes de l'Hôtel Drouot, faire monter Manet, Renoir, Degas, Cézanne, Claude Monet, enfin toute l'école moderne¹.

Du marchand berlinois Cassirer, avec lequel Vollard faisait souvent affaires, au peintre Max Liebermann qui avait introduit en Allemagne l'impressionnisme, en passant par les Tschudi et autres directeurs de musées fascinés par l'art moderne parisien, les Allemands avaient donc vu, mieux que les Français, la valeur de « toute l'école moderne ».

Tableau 10 : Expéditions d'Ambroise Vollard entre 1907 et 1914

(Œuvres expédiées par Ambroise Vollard à ses clients non parisiens (en majorité étrangers) 1907-1914 475 œuvres dont l'auteur a été identifié			
Cézanne	24%	Gauguin	9%
Renoir	8%	Degas	7%
Valtat = Picasso	5%	Vlaminck	4%
Van Gogh = Bonnard = Maillol	3%	Forain = Denis = Vuillard	2%
Derain = Manguin = Mauffra = Redon = De Groux = Bernard = Luce = Cassatt = Guillaumin = Manet			1%
B. Joyeux-Prunel, 2004 Sources : Registre des expéditions de la galerie Vollard, Archives Vollard, Ms421 (4,13)			

Le cas Gauguin

La construction de la gloire et de la cote posthume de Gauguin est une illustration complémentaire de la manière dont Vollard reprit à la fois les stratégies initiées par Durand-Ruel et les acquis de la génération postimpressionniste, en y ajoutant son jeu sur les dissymétries entre France et étranger, et leurs effets sur les représentations, donc sur les achats des amateurs français ou étrangers. Après la mort de Gauguin, Vollard s'investit avec

¹ *Ibid.*, p. 159-160.

énergie dans l'exportation de ses œuvres, exploitant avec habileté le réseau des amateurs allemands qui avaient aidé les post-impressionnistes depuis la fin des années 1890. La richesse des archives du fonds Vollard permet de reconstituer la mise en place patiente par le marchand de ce qu'on a appelé « l'empire Vollard¹ » en Europe et ailleurs. A partir de 1899-1900, Vollard se mit à stocker les toiles de Gauguin éloigné dans son île. Stratège du silence, aidé par ses réserves qui ne l'obligeaient pas, comme d'autres petits marchands, à vendre immédiatement les toiles qu'il avait acquises, il sut attendre le bon moment. En attendant sans vendre, le marchand contribuait à entretenir le mythe déjà constitué du peintre primitif, et à faire monter les cours. Gauguin n'était pas dupe. Il écrivit, en février 1899 : Vollard « NE VIENT jamais que quand il a DÉJÀ ACHETEUR et 25 % de commission ne lui suffisent pas ; en plus on peut tout lui dire : il s'en fout pourvu qu'il réussisse². » Le peintre savait d'ailleurs tout à fait par quels arguments convaincre son marchand, auquel il se risqua même à écrire :

J'ai cinquante et un ans avec une des plus grandes renommées en France *et à l'étranger*. Et m'étant mis à la peinture très tard il n'y a de moi que très peu de tableaux, dont la plupart sont classés *au Danemark et en Suède*. J'estime à trois cents au plus, il n'y a donc pas à craindre comme avec les autres ce nombre innombrable de tableaux... C'est donc question de patience et non de gros capitaux comme pour Claude Monet³.

Gauguin se prétendait déjà prophète à l'étranger, et n'oubliait pas la force de l'argument marchand : « très peu de tableaux », donc une offre limitée qui garantissait la tenue de sa cote.

Avant même la mort du peintre des Tropiques, il fut clair pour Vollard que la montée des prix ses toiles se ferait *de retour de l'étranger*. Après le décès de Gauguin en mai 1903, Vollard organisa immédiatement, pour les 4-28 novembre 1903, une rétrospective Gauguin. Se procurant des œuvres par des achats de circonstance ou auprès de Mette Gauguin⁴, il continuait à stocker. Il décida alors de ne plus exposer Gauguin. En revanche, il prêta largement ses œuvres dans les expositions étrangères ou aux amateurs allemands, russes,

¹ On a étudié en particulier le registre des doubles de la correspondance de Vollard enregistrée du 3 août 1898 au 11 mai 1922, Ms421 (4,1) ; le registre des entrées et sorties de juin 1894 à décembre 1907 avec des achats aux artistes Gauguin, Redon, Cézanne, Valtat, Denis, Cassatt, K. X. Roussel, Ms421 (4,5) ; un registre non numéroté écrit à moitié de janvier à décembre 1904, Ms421 (4,10) ; le carnet d'adresses de Vollard, Ms421 (4,11) ; enfin les agendas de la galerie, où Vollard consigna de 1906 à 1932 ses prêts à diverses expositions et ventes (Ms 421 (5)), et un petit registre des recettes et paiements tenu du 14 avril 1900 au 1^{er} août 1902, Ms421 (4, 9). Une présentation plus détaillée de cette étude doit être publiée dans la *RHMC* (Béatrice Joyeux-Prunel, « "Les bons vents viennent de l'étranger" etc. », article cité).

² Lettre de Gauguin à Daniel de Monfreid, 22 février 1899. Citée dans les *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, *op. cit.*, p. 21. Je souligne.

³ Lettre de Gauguin à Vollard, 1899, citée par Sophie Monneret, *op. cit.*, t. I, pp. 283-284. Je souligne.

⁴ Mette figure dans son carnet d'adresses : « Madame Gauguin, Rue de Richelieu Hôtel de Malte. 8 Ostervold Copenhague » (Fonds Vollard, Ms 421 (4, 11)).

autrichiens ou hongrois qui le lui demandaient. La constitution de la gloire de Gauguin se fit par l'intermédiaire du marché étranger, en particulier de l'Allemagne.

Le comte Kessler fréquentait à Paris la cave et les dîners créoles de Vollard, où il se régalait des anecdotes du marchand. Le collectionneur, qui achetait beaucoup chez Vollard, montrait sa collection à qui voulait la voir. Il se fit bientôt le missionnaire de l'art moderne français, et en particulier de l'œuvre de Gauguin. Il devint l'ambassadeur le plus important de l'art vendu par Vollard. Les clichés de tableaux qu'il faisait prendre au photographe et marchand Eugène Druet étaient expédiés en Allemagne à des relations susceptibles de faire exposer ou acheter de l'art français¹. A Weimar, où il s'installa après 1903, Kessler fit tout son possible également pour imposer la peinture postimpressionniste. Dans le contexte étrié de la politique culturelle allemande, un tel engagement était périlleux. Dès 1905, c'est à cause de Gauguin que les relations du comte avec la cour de Weimar se détériorèrent. Il rapporte dans son journal intime en novembre 1905 : « Cet après-midi chez Ruhland [directeur du Musée des Beaux-Arts de Weimar] [...]. Il est entré dans une fureur sauvage, tapait sur la table, hurlait après moi : quoi, je crois qu'il laissera son musée à quelqu'un qui a montré "du Gauguin, une telle ordure, dans une ville allemande qui se respecte" [...] ? » Kessler perdit sa place de directeur du musée des arts appliqués en 1906.

Si Kessler échoua dans les milieux officiels, en revanche sa mission porta de bons fruits dans le milieu collectionneur de langue allemande. C'est bien ce qui importait à Vollard. Connaisseur impeccable de la vie de Gauguin, grand causeur dans les salons cosmopolites, il est à peu près certain que le comte parlait beaucoup du peintre autour de lui³. Il suivait à Paris des conférences sur lui, et les reprenait ensuite à l'étranger⁴. Ainsi à Vienne, pour l'exposition Gauguin de mars 1907 à la galerie Miethke – dont bien des toiles étaient prêtées par Vollard⁵, Kessler fit une conférence sur Gauguin devant un public de personnalités décisives du monde de la culture viennoise⁶.

¹ Druet à Kessler, Paris, 25 août 1904 – « Voici la liste des clichés qui sont partis à Munich chez Monsieur Bruckmann ». DLA, N. Kessler.

² « Nachmittags bei Ruhland [...] Er geriet in eine wilde Wut, schlug um sich und auf den Tisch, schrie mich an, was ich glaubte, dass er sein Museum Jemandem überlassen werde, der „einer anständigen Deutschen Stadt Gauguin, solchen Dreck“ gezeigt habe [...] » – Kessler, Tagebuch, DLA. 2 novembre 1905.

³ En témoigne une note de son journal le 2 juin 1906 : « Déjeuner chez moi : Van de Velde, Beckmann, Perfall de la *Kölnische Zeitung* etc. Beckmann parle intelligemment et calmement de Van Gogh, Gauguin, Maurice Denis. » (je traduis) – DLA.

⁴ Journal, Paris 28 décembre 1905 : « Conférence sur la vie de Gauguin chez Fayet : première moitié. » („Vorlesung von Gauguins Leben bei Fayet : erste Hälfte“) La fin a lieu le 30 décembre. DLA.

⁵ Ce que montre une liste de tableaux envoyés en communication, datée du 6 mars 1907 (Ms421 (4,1) f° 114-115) : au moins 14 œuvres furent envoyées à la galerie Miethke. Le catalogue de l'exposition ne mentionne pas en revanche les propriétaires des œuvres.

⁶ « Abends meinen Vortrag in der Gauguin Ausstellung bei Miethke gehalten. Er schien zu gefallen. Nachher Bankett bei Sacher, wo Hofmannsthal eine sehr schöne Rede auf mich hielt. Dort Klimt, der Oberbaurat Wagner, Molls, Hofmann, etc. » Tagebuch, DLA.

C'est à partir de cette époque que la cote de Gauguin se mit à monter réellement. En 1893, Gauguin avait avoué qu'on n'offrait jamais plus de 1500 F pour ses œuvres¹. Vollard monta ses prix lorsqu'il sentit le marché porteur : les *Palmiers*, envoyés à Vienne en mars 1907 pour 4 000 F, passèrent à 5 000 F lorsqu'il les fit expédier à Prague pour une exposition Gauguin ouverte au mois d'août 1907. Sur le même trajet, le *Paysage d'Arles* passa de 1 800 à 3 900 F². Quant aux *Misères humaines*, prêtées à Vienne chez Miethke en mars 1907 pour 4 500 F, elles gagnèrent en cinq mois 500 F en passant à Prague ; en 1910, le tableau était proposé par Vollard pour 10 000 F³ ; vingt ans plus tôt, en décembre 1889, Gauguin avait fixé le prix de cette œuvre à 2 500 F, dans la perspective d'un envoi au Salon des XX à Bruxelles⁴ – et encore mettait-il des prix très exagérés... Soit, donc, une hausse des prix qui put monter de 25 à 50 % entre mars et août 1907, et à 100% entre 1907 et 1910. La gloire du grand mort, exilé parmi les exilés, étranger parmi les étrangers, était acquise. Vollard pouvait s'en féliciter.

La leçon de Vollard

La leçon de Vollard s'imposa dès avant 1910. Pour réussir à placer une œuvre sur le marché de l'art moderne, il fallait la sortir du champ de l'art parisien, qu'elle parût en dépasser les enjeux. Il fallait qu'elle semblât ne plus dépendre de règles qu'on suivait en fait, mais qu'on paraissait dépasser : carrière, ventes, expositions, querelles internes au milieu artistique parisien. Gauguin, Van Gogh, Cézanne, furent toujours de grands absents : Gauguin entre la Bretagne et les îles, Van Gogh entre la Bretagne et le Midi, isolé surtout dans sa folie ; Cézanne, isolé à Aix et ne voulant voir personne, isolé aussi par son mauvais caractère ; et Redon réussit à construire autour de lui le même type d'isolement. Leur art était ainsi purifié de toute atteinte susceptible de l'entacher. Ces images étaient un bon point de départ pour Vollard, qui en prolongea la logique dans le marché de l'art. Ces œuvres, éminemment politiques, ces gloires éminemment commerciales, purent ainsi entrer dans la sphère indépassable de l'art pur, authentique, désintéressé. La politique n'avait plus lieu d'être : oublié, l'antidreyfusisme rageur de Paul Cézanne ou le socialisme idéaliste de Van Gogh. L'argent n'existait plus – oublié, le mercantilisme fiévreux de Paul Gauguin, comme

¹ A Mette, Paris, décembre 1893 - *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, p. op. cit., p. 251.

² *Palmiers*, 1887, Genève, coll. part., (Wildenstein 231) et *Paysage d'Arles*, et *Paysage d'Arles avec Buisson*, 1888, Suisse, coll. part. (W 310) - 6 mars 1907, Ms421 (4,1) f° 114-115 et agenda de la galerie, 6 août 1907 – Fonds Vollard, Ms 421 (5).

³ *Misères humaines*, Ordrupgaardssamlingen, Copenhague (W 304). Envoi à Vienne le 6 mars 1907, d'après le fonds Vollard, Ms421 (4,1) f° 114-115. Envoi à Prague : agendas de la galerie, 1906-1932, mardi 6 août 1907 (Ms 421 (5)) ; 27 juillet 1910, agendas de la galerie.

⁴ Gauguin à Octave Maus, s. d., AACB, inv. 5225.

les besoins d'argent de Redon. L'amour de la gloire, si fort chez Gauguin, Cézanne, ou Redon, s'évanouissait dans l'authentique consécration. A la mort de Cézanne, en 1906, Vollard dont la cave était pleine de toiles du peintre d'Aix, se consacra à ses grands morts Gauguin, Van Gogh et Cézanne, dédaignant les nouveaux jeunes de l'époque. Il n'eut pas à le regretter.

Le marchand avait bien observé le processus de consécration de la peinture réaliste et impressionniste. Il s'était fondé sur lui pour innover en promouvant les carrières de profils plus originaux, dont le rejet par le public français pouvait être légitimé d'une part par celui des impressionniste finalement reconnus, d'autre part par leur exportation, même réduite, à l'étranger. D'où l'intelligence de miser sur Renoir, qui était déjà tout à fait consacré, et de l'associer à la promotion de Gauguin, Van Gogh, Cézanne et Redon : Renoir avait été impressionniste donc rejeté, comme ses prétendus successeurs. D'où l'utilité, également, de l'amitié d'un comte Kessler, qui avait des relations non seulement en Allemagne et en Autriche, mais aussi en Angleterre, et bien-sûr à Paris.

Vollard inaugurait ainsi une stratégie dont d'autres marchands allaient tirer parti, en particulier le marchand des cubistes Daniel-Henry Kahnweiler : montrer le moins possible d'expositions à Paris ; rechigner à laisser voir ses toiles ; tout en s'investissant, au contraire, dans l'exportation et le prêt aux Salons et galeries étrangers. C'était la plus efficace pour construire de grands mythes et de belles cotes.

Vollard fit donc des émules. Et pas seulement parmi les marchands d'art. Chez les artistes, on retint son apparente insouciance à imposer ses oeuvres aux amateurs parisiens, puisqu'il était certain de les vendre à l'étranger. Picasso, qui connaissait bien Vollard puisqu'il exposa chez lui dès 1902 et fit de lui un portrait au printemps 1910¹, fut le peintre peut-être le plus habile dans la reprise de cette stratégie de l'insouciance. On se souvint également, même s'il était plus difficile à un artiste de faire de même, de la capacité de Vollard à imposer les prix qu'il voulait, d'autant plus forts qu'on prétendait les marchander (le marchandage témoignait de la valeur déjà accordée par l'amateur à la toile). Matisse copia à sa manière ces pratiques, refusant de baisser ses prix lorsqu'un premier amateur se présenta, à la suite de son fameux envoi au Salon d'Automne de 1905². On sut comprendre,

¹ Picasso, *Portrait d'Ambroise Vollard*, 1910, Musée Pouchkine, Moscou.

² D'après Hilary Spurling, *Matisse 1869-1908, op. cit.* p. 347, un télégramme arriva chez Matisse après le Salon d'Automne de 1905, lui proposant la somme de 300 francs pour *La Femme au chapeau* – soit 200 francs de moins que le prix demandé. Le premier mouvement du peintre aurait été d'accepter, sa femme Amélie au contraire tenant à imposer le prix fixé au départ. Cette anecdote ferait partie des « légendes familiales en circulation dans le cercle des amis ». Matisse semble avoir cédé aux instances de sa femme, et l'on peut se demander s'il n'avait pas de bonnes raisons (l'exemple de Vollard en particulier) : dans le cas contraire cette position serait inexplicable, à une époque où le couple était en difficultés financières. Les Stein, puisqu'il s'agissait d'eux, acceptèrent finalement les conditions de Matisse et acquirent la *Femme au chapeau*.

enfin, que la meilleure manière de valoriser une œuvre était de n'en point parler, et de ne pas faire sa promotion. Picasso aurait déclaré à sa compagne Françoise Gilot, à la fin de sa vie, qu'il fondait toujours « ses propres manœuvres sur la tactique de Vollard¹ ». Les relations de Picasso avec Vollard influencèrent par la suite ses relations avec Kahnweiler.

Stratégie du mélange et formation d'un public de connaisseurs

Vollard, tirant parti de la consécration des impressionnistes, reprit aussi à sa manière la stratégie du mélange adoptée plus tôt par Durand-Ruel. Il mit en particulier sur la filiation impressionniste des artistes de sa galerie, lorsque cette stratégie pouvait porter des bénéfices à l'étranger. Il prenait ainsi en compte la formation progressive, en Europe, d'un public d'amateurs d'art dont la culture artistique moderne devenait de plus en plus distincte de la culture artistique académique. L'écriture, autour de 1900, de l'histoire de l'impressionnisme et de ses gloires, le succès croissant et la montée des prix des toiles de Manet, Renoir et Monet en particulier, contribuèrent à l'ancrer dans l'idée qu'il était important d'insérer ses artistes dans la généalogie nouvelle de l'art moderne. Lorsque Vollard envoya André Derain en Angleterre, en 1905, c'était pour qu'il fit des vues de Londres². Vollard, et avec lui Derain, savaient que le public international de l'art moderne connaissait les vues de Londres réalisées par Monet en 1902, exposées en 1904 chez Durand-Ruel à Paris (où se rendaient tous les étrangers amateurs d'art de passage à Paris), et que ces toiles étaient promises aux galeries étrangères³. Les *Vues de Londres* de Derain furent ainsi exposées quasi exclusivement à l'étranger : à Paris elles n'auraient pas plu, trop inféodées au grand modèle impressionniste. Ainsi, parmi les 6 envois de Derain au Salon d'Automne de 1906, ne figurait qu'une toile de Londres qui parut d'ailleurs assez en retard par rapport aux toiles plus vives rapportées de l'Estaque par Derain⁴. En revanche on put les voir, en groupe, pour la première fois à la Libre Esthétique de Bruxelles (mars 1907 : cat. n° 87-90), puis en avril 1908 à Moscou au Salon de la Toison d'Or (cat. n° 35-38). Enfin à l'été 1910, on en vit deux à la *Public Art Gallery* de Brighton, dans une exposition des « Artistes français modernes »⁵.

¹ D'après Françoise Gilot, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann Lévy, 1964, p. 287.

² Derain fait deux séjours à Londres : le premier fin 1905, le second du 29 janvier à la fin mars 1906. Voir *André Derain. Le peintre du « trouble moderne »*, cat. exp., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, novembre 1994-mars 1995 ; Paris, Paris Musées, 1994, p. 140- sq.

³ Les vues de Londres de Monet furent d'abord exposées chez Durand-Ruel (mai 1904, exposition « Claude Monet: Vues de la Tamise à Londres (1902-04) »), puis elles partirent pour Berlin (Galerie Cassirer, octobre 1904), Krefeld (mai 1907, Kaiser Wilhelm Museum), Prague (Société Manès, octobre 1910), Bruxelles (mars 1908, Libre Esthétique), Pittsburgh (Carnegie Institute, avril 1908 puis mai 1910)....

⁴ *Westminster* – Paris, Musée d'Orsay – Salon d'Automne 1906 : cat. n° 438.

⁵ Cat. n° 166 : *l'Embarcadère, le Parlement* ; et n° 186 : *Vue de Londres, Saint-Paul*.

Vollard n'exposa donc pas les toiles londoniennes à Paris¹ : on aurait pu y dire en effet que Derain avait régressé vers le pointillisme dont les fauves s'étaient émancipés en 1905 ; ou bien, pire, qu'il faisait du Monet. A l'étranger en revanche, Derain devenait « moderne » : sa peinture était reconnaissable comme telle, justement par la référence à Monet [Figure 44 et Figure 45]. La leçon des générations précédentes était surtout valable à l'étranger.



**Figure 44: Claude Monet (1840-1926),
Charing Cross Bridge, la Tamise, 1903,
huile sur toile, 73 x 100 cm,
Yoshino Gypsum collection**



**Figure 45 : André Derain (1880-1954),
*Le Pont de Charing Cross (Le Pont de Hungerford à
Charing Cross)*, 1906,
huile sur toile, 81,3 x 100,3 cm,
National Gallery of Art, Washington D.C.**

B) Les marchands d'art d'avant-garde après 1903, leurs nouveaux profils et leurs stratégies

Pour les artistes comme pour les marchands d'avant-garde au début du siècle, l'enseignement des générations précédentes était donc clair : il était impossible de mener une carrière internationale réussie, et simplement d'exporter ses œuvres sans trop de soucis, sans médiateurs impliqués dans l'internationalisation de l'art moderne ; donc sans marchands ; et, pour ses derniers, sans liens forts avec l'étranger. Du côté des artistes, les premiers médiateurs auxquels l'avant-garde parisienne recourut après 1905, furent les marchands. On n'innovait pas en passant le seuil de leurs galeries. Leur influence était grande, et il ne s'agissait surtout pas de se les aliéner. On sait combien Picasso, dès sa jeunesse, fit tout pour mettre de son côté les directeurs de petites galeries parisiennes et les critiques qui appréciaient sa peinture, tâtant ça et là lequel d'entre eux pourrait le mieux favoriser sa carrière. L'historien américain Michael C. Fitzgerald a souligné comment l'artiste, qui n'exposait jamais dans les Salons parisiens – probablement plus à cause de sa jeunesse et de ses difficultés à manier le français, qu'à cause d'une peur malade de passer inaperçu –, fut

¹ Derain relate dans ses mémoires : « La majorité de ces peintures faisait partie des toiles qu'il [Vollard] garda. Il en vendit quelques unes mais beaucoup restèrent et furent dispersées dans les ventes réalisées par ses héritiers. » (cat. exp. *Derain, op. cit.* p. 140) Vollard ne montre pas ces toiles à Paris.

d'autant plus dépendant des marchands après son arrivée à Paris¹. De dédicace à l'un (un dessin à Berthe Weill, en 1901²) en cadeau pour l'autre, dès ses débuts à Paris Picasso cultiva les relations susceptibles de soutenir sa carrière. Il n'était, bien entendu, pas une exception.

Mais il fallut quelque temps aux avant-gardes pour comprendre quels profils de galeristes pouvaient le mieux assurer l'internationalisation de leur peinture. Tous n'y parvinrent d'ailleurs pas. Dans les milieux avant-gardistes, l'exemple de Vollard l'emporta sur celui de Durand-Ruel. Il s'avéra en effet qu'un marchand passé par plusieurs pays ou plusieurs régions, connaissant plusieurs cultures et plusieurs milieux différents, ayant touché à plusieurs domaines (la médecine puis le droit pour Vollard), était mieux capable de gérer les décalages inévitables de goûts et de culture entre les villes européennes, et pouvait même en tirer parti. C'est ainsi que le marchand Eugène Druet, plus proche socialement et culturellement de Durand-Ruel que de Vollard, fut rapidement éclipsé par le très original Félix Fénéon, arrivé à la galerie Bernheim-Jeune en 1906. Lorsque Daniel-Henry Kahnweiler, Allemand, voyageur, curieux, passé par les milieux financiers et passionné de philosophie, se présenta dans la petite troupe des marchands parisiens d'art d'avant-garde, il cumulait plus encore les atouts : cosmopolitisme, relations à l'étranger et la capacité de parler « esthétique » avec les artistes. Certains peintres surent reconnaître ces profils surdotés, en général parce qu'ils en étaient eux-mêmes assez proches par leurs origines et leurs relations étrangères. Ils firent bien de leur accorder – ce que très peu d'artistes acceptaient de faire – l'exclusivité marchande.

Quant aux marchands d'art d'avant-garde, ils durent inventer après 1905, face à l'intensification des concurrences au sein des avant-gardes, de nouvelles stratégies pour réussir à promouvoir réellement les œuvres qu'ils vendaient sur le marché international. On tira parti au mieux de tous les atouts dont on disposait, capital financier bien sûr, mais aussi capital relationnel, symbolique, et cosmopolite. Et il s'avéra vite que l'argent n'était pas en fait nécessairement le nerf de la guerre artistique internationale, ni la presse.

Le cas Eugène Druet : vendre de l'art moderne sans courir trop de risques

Eugène Druet, on l'a vu, était passé presque directement de son cabaret de la place de l'Alma, à sa galerie d'art créée en 1903³. Même si le nouveau marchand avait de bonnes

¹ Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, Berkeley/ Los Angeles / London, University of California Press, p. 28.

² D'après John Fitzgerald, *op. cit.* p. 26,

³ Bernard Crochet, *Histoire de la galerie Druet et de ses archives photographiques : Catalogue sommaire de quelques clichés pris par Druet et ses assistants*, mémoire de l'Ecole du Louvre, 1971. Je remercie Carine

relations, en particulier Rodin, et connaissait à peu près l'art, il était à peu près certain que le commerce de spiritueux et de déjeuners sur le pouce n'avait rien de commun avec le commerce d'art, et encore moins avec le commerce d'art d'avant-garde.

Druet, cependant, avait eu l'occasion de se familiariser avec les pratiques d'avant-garde et avec les rouages du marché international de l'art moderne. D'après ses biographes, c'est lui qui aurait suggéré à Rodin d'ouvrir son propre pavillon, place de l'Alma, à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris. Aucune source ne vérifie cette affirmation ; et l'on peut raisonnablement penser que Rodin n'avait pas besoin de Druet pour recourir aux exemples fameux de Courbet en 1855 et Manet en 1867. Mais le cabaretier semble avoir nettement contribué à la réussite de cette entreprise de promotion à la fois symbolique, artistique et commerciale. Il était suffisamment intéressé pour y trouver des motivations : Rodin lui céda, avec la gestion entière de l'événement, 10% sur la vente des œuvres d'art, des catalogues et 1,5% de la recette des entrées¹. La presse de l'époque fit son éloge : « Il faut se féliciter qu'à de telles photographies soit remis le soin de répandre en France et à l'étranger l'œuvre la plus belle et la plus émouvante de la statuaire contemporaine² ». Druet s'insérait dans la politique artistique du rayonnement international de Paris. Autre enseignement dont il saurait tirer parti.

Paris accueillait alors des amateurs du monde entier dont le trajet, pour se rendre à l'Exposition universelle, passait par le pavillon Rodin. Rodin, déjà célèbre en Europe, introduisit Druet dans le milieu artistique international. Bientôt il lui conseilla d'ouvrir une galerie. On a vu comment Druet spécialisa son affaire, sur les conseils de Rodin, dans la vente d'une peinture relativement bien acceptée déjà dans les réseaux d'amateurs d'art postimpressionniste à l'étranger. Il bénéficiait directement de l'effort du groupe de Signac, implanté sur les marchés de l'art belge et allemand, à défaut d'avoir trouvé pignon sur rue à Paris. Le marché étranger représentait au début du siècle un espoir pour les petites galeries parisiennes en mal d'amateurs pour la peinture des plus jeunes. Berthe Weill prospecta ainsi l'Allemagne en 1905 : « Je repars le 10 pour l'Allemagne, je veux voir s'il y a à faire pour la jeune école là-bas. », écrivait-elle à Henri Matisse³. La petite marchande parvint apparemment à placer quelques dessins de Matisse, et se proposait d'y expédier aussi des

Peltier, chargée en 2003 par l'INHA de l'inventaire fonds Vizzavona-Druet, de m'avoir orientée dans la bibliographie sur Druet (Paris, juin 2003). On peut aussi se référer à Claude Kreish, *Eugène Druet*, cat. exp. Rodin, Berlin, 1979 ; *Eugène Druet, 1898-1916*, cat. exp., New York, Sander Gallery, septembre 1993 ; *Eugène Druet photographe*, Musée Maurice Denis, Prieuré, St-Germain en Laye et *Eugène Druet, photographe privilégié de Rodin*, cat. exp., Abbatale de Cerisy-la-Forêt, été 2001.

¹ Voir le cat. exp. du Musée du Luxembourg, *Rodin en 1900 – L'exposition de l'Alma*, Paris, RMN, 2001.

² Claude Anet, « La Photographie de l'œuvre de Rodin », *La Revue blanche*, 1^{er} juin 1901.

³ Lettre s. l. n. d. (Paris, 1905). Archives Matisse, Paris.

peintures¹. De même, c'est parce qu'il était certain qu'il pourrait lui aussi se tourner vers l'étranger qu'Eugène Druet se lança en 1903 dans le commerce de la peinture néoimpressionniste et nabis. Grâce aux relations étroites de Paul Signac, Théo Van Rysselberghe, Maurice Denis ou Félix Vallotton avec le milieu de la Libre Esthétique à Bruxelles, ainsi qu'avec, entre Berlin et Weimar, l'architecte Henry Van de Velde et le mécène Harry Kessler, Druet put donc compter dès 1903 sur un réseau international qui le propulsa rapidement aux premiers rangs des galeries d'art contemporain à Paris.

Druet pourtant, persista plusieurs années dans une stratégie prudente de petit commerçant. Il avait pris au bon moment le tournant de la consécration des avant-gardes postimpressionnistes : en proposant dans son magasin l'art des avant-gardes de l'époque, il ne risquait pas grand-chose, vu le marché déjà conquis par ces artistes en fait quarantenaires, nés après 1860. Le nouveau marchand fut donc au début un recours par défaut pour les postimpressionnistes. La création, en 1906, à la galerie Bernheim-Jeune, d'une section d'art contemporain dirigée par Félix Fénéon, le fameux critique d'art pilier de la *Revue blanche*, ami des pointillistes, des artistes anarchistes et des anciens nabis, remit en cause la position de Druet. Elle mit en évidence ses insuffisances, le forçant à rebondir pour rester concurrentiel sur le marché international de l'art.

Druet, handicapé par ses origines petites-bourgeoises et son horizon finalement trop parisien, dut donc compenser ces désavantages. Son originalité fut d'encourager les introducteurs de la peinture parisienne à l'étranger, en particulier en Allemagne, dans leur justification théorique, esthétique et idéologique, de leur ambition médiatrice. Druet contribuait ainsi, d'autant plus qu'il en fut le producteur d'images, à la construction à l'étranger d'une version longtemps dominatrice de l'histoire de l'art postimpressionniste : celle d'une peinture qui aurait été l'aboutissement logique d'une généalogie ancrée depuis des générations, et qui figeait la peinture des pointillistes ou des nabis dans leurs pratiques des années 1890. Druet ne misait que sur ce qui avait fait ses preuves. En cela il était fidèle à l'esprit petit-commerçant dont il avait hérité. On pouvait être marchand d'art moderne et ne pas courir trop de risques.

L'utile mise à contribution du réseau international postimpressionniste

En 1903 Druet était devenu le photographe favori des pointillistes, puis leur marchand. Par ricochet leurs amateurs à l'étranger prirent connaissance de la création de sa galerie. Ils en appréciaient déjà les travaux photographiques, ainsi du poète belge Émile Verhaeren qui

¹ Cf. une autre lettre à Matisse, s. l. n. d. (Paris, 1905), Archives Matisse, Paris.

en commanda des clichés dès l'été 1903¹. Dès-lors, le réseau franco-belge de la génération néo-impressionniste permit à Druet de pénétrer le marché de l'art moderne en Belgique. Théo Van Rysselberghe, grand ami de Signac, annonça immédiatement à son ami Octave Maus, organisateur à Bruxelles des expositions de la Libre Esthétique, l'ouverture de la galerie du faubourg Saint-Honoré². Maus rendit bientôt visite à Druet, chez qui il retint des tableaux qu'il comptait exposer à la Libre Esthétique.

Par ce biais, la galerie Druet offrait une vitrine de choix aux artistes de l'ancien groupe des XX, qui y exposèrent tour à tour. Van Rysselberghe, leur figure de proue, y fut présent dès novembre 1903, puis régulièrement lors des expositions de groupe organisées par Druet. Il y fut consacré lors d'une exposition particulière du 27 février au 2 mars 1911. Van Rysselberghe remplit vite auprès de Druet la fonction qu'il avait menée avec succès pour les XX puis la Libre Esthétique à Paris et pour les pointillistes en Belgique : mettre en relation artistes, amateurs, organisateurs d'expositions et marchands. Il introduisit ses amis artistes belges chez Druet. Ainsi parla-t-il d'Eugène Boch au marchand dès 1905³. Par Octave Maus enfin, Druet fit connaissance avec la peinture de George Lemmen ; il en organisa deux expositions en 1906 et 1908. Maus prit en charge l'accrochage de 1906, Lemmen restant en Belgique à cette occasion⁴. Ces expositions d'artistes belges furent utiles à Druet. Non seulement celle de Lemmen de 1906 fut rentable⁵ mais surtout, par son réseau belge, Druet se constituait un carnet d'adresses. Il put envoyer à l'étranger invitations, catalogues et publicités pour ses publications photographiques⁶. Bientôt il agit directement sur certains canaux du marché étranger. Il faisait ainsi partie des organisateurs français des expositions

¹ Carte postale d'Émile Verhaeren à Théo Van Rysselberghe, Ambleteuse, 26-6-1903, où il demande à son ami d'envoyer une de ses photos par Druet chez H. Kramer en Suisse. AMLB, FS XVI 148/1557.

² Carte postale de Van Rysselberghe à O. Maus, Paris, 14 novembre 1903 : une nouvelle galerie vient de s'ouvrir, dirigée par E. Druet qui exposera Denis, Signac, Cross, Guérin, Bonnard, Sérusier, et Van Rysselberghe. AACB, 2^e fonds Van der Linden, inv. 12.008, Archives Rysselberghe.

³ Voir la lettre de Théo Van Rysselberghe à Eugène Boch, Paris, 11 décembre 05 : « Je souhaite, mon brave vieux, que tu reviennes avec beaucoup et d'excellente peinture, que tu montreras chez Druet aussi [...]. » (M.R.B.A.B., A.A.C., Fonds Bouquelle, archives Eugène Boch, inv. 3.870). En 1907 Boch exposa chez Druet, comme l'atteste une lettre de Van Rysselberghe à son ami (Paris, 11 février 1907) : « J'irai voir chez Druet tes études d'El Kantara et t'en écrirai. » Archives Eugène Boch, AACB, inv. 3.881.

⁴ Dans une lettre à O. Maus, le 21 novembre 1906, Lemmen lui demande de surveiller l'accrochage de ses tableaux chez Druet, ainsi que la composition du catalogue (Fonds Vander Linden, AACB, inv. 8825).

⁵ L'Exposition personnelle de Georges Lemmen a lieu du 5 au 19 décembre 1906 (d'après Roger CARDON, *Georges Lemmen (1865-1916)*, Anvers, Pandora, 1990, p. 252). A cette époque Lemmen écrit : « Druet se déclare satisfait et demande à garder mes œuvres après l'exposition. Jusqu'ici, c'est-à-dire depuis à peu près un semaine, j'ai vendu 9 n^{os}. Mes frais sont entièrement payés, c'est le principal, car je considère cette première tentative comme une réclame. » (M.R.B.A.B., A.A.C., 21809/XI).

⁶ Dans une lettre à O. Maus, le 25 novembre 1906, Lemmen fournit des adresses pour les invitations à son exposition chez Druet (M.R.B.A.B., A.A.C., Fonds Vander Linden, 8826).

de la Libre Esthétique à Bruxelles, collaborant avec Maus pour que ses artistes soient représentés le mieux possible¹.

Druet n'oublia pas surtout d'entrer lui-même en contact avec les amateurs convaincus de peinture postimpressionniste en Allemagne, et en particulier le comte Kessler. Il fit savoir à Kessler qu'il voulait se mettre en rapport avec lui autour de la fin 1903². Certes, Kessler n'avait pas besoin d'une nouvelle galerie pour se procurer les toiles qu'il appréciait : ses contacts amicaux avec les artistes lui suffisaient pour en acquérir directement. De plus le comte était déjà le client régulier des galeries d'art moderne à Paris, Durand-Ruel, Vollard ou Bernheim-Jeune. Mais le travail photographique de Druet était susceptible de l'intéresser au plus haut point. Le photographe, en effet, savait obtenir des reproductions d'excellente qualité. Le « procédé Druet », par ses techniques de retouche (au vernis, à la gouache, au crayon papier...), permettait de rendre les valeurs des couleurs sur des clichés en noir et blanc. Kessler qui ne pouvait transporter sans cesse avec lui les œuvres qu'il voulait faire connaître dans ses voyages, reconnut vite dans ce travail un atout exceptionnel pour faire valoir au mieux les toiles impressionnistes et post-impressionnistes. Il les montra au musée de Weimar, mais aussi lors de ses voyages à Berlin, de conférences à Vienne ou Créfeld, dans un admirable échange de bons procédés avec Druet qui lui savait gré de sa collaboration : outre leurs conventions commerciales en effet, et de même que Druet collaborait au projet missionnaire de Kessler, le comte encourageait les désirs de modernisation du photographe. Il lui permit d'acquérir d'excellents appareils à des prix intéressants en Allemagne³.

Ce travail de propagation de l'art français en Allemagne, Druet ne le limita pas à la photographie. Il organisa également des envois d'œuvres outre-Rhin. En 1906 fut organisée une exposition itinérante d'œuvres d'artistes français, qui propageait encore le néo-impressionnisme en Allemagne⁴. Kessler le soutint totalement dans cette affaire.

La lutte pour la prééminence entre les jeunes galeries avant-gardistes

¹ Lettre d'O. Maus à Eugène Boch, *sur un papier à en-tête de la Galerie Druet* (2 rue Royale, Paris), Paris le 21 février 1910 (archives Eugène Boch, AACB, inv. 3940) : « Puis-je, sans te déranger, te demander pour la Libre Esthétique ta Vue de Naples de Marquet ? Nous venons de combiner un panneau composé de deux toiles appartenant à M. Aubry, deux œuvres à M. Druet, et, d'accord avec celui-ci et Marquet, nous avons trouvé que ton tableau ferait très bien pour terminer l'ensemble. [...] c'est pour que l'artiste soit bien représenté. [...] Si tu n'y vois pas d'inconvénient, dépose-le chez Druet, veux-tu ? ».

² Lettre de Kessler à Van de Velde, citée dans Henry Van de Velde, *Récit de ma Vie*, t. 1, p. 229 (conservée aux AML, fonds Van de Velde, FS X 504/110) : « Des personnes que je ne connaissais pas, Druet, Denys Cochin, Mirbeau, Sainsère, me font dire et écrire qu'elles désirent se mettre en rapport avec nous. »

³ Druet à Kessler, Paris, 12 avril 1905, au sujet d'un « Arencabo avec [...] trois seuils de diaphragme ». Kessler avance ses frais au photographe (lettre de Druet à Kessler, Paris, 30 mai 1905). DLA, N. Kessler.

⁴ D'après Andrea Witte, « Signac et l'Allemagne jusqu'en 1906 », in *Signac et la libération de la couleur, De Matisse à Mondrian*, sous la direction de Erich Franz, RMN, Paris, 1997, pp. 211-243.

Druet devint donc en moins de trois ans le point central du réseau « néo », structuré par l'amitié solide de Van Rysselberghe, Van de Velde, Signac, Cross et les autres membres du groupe pointilliste. « Ses » artistes orientaient leurs amateurs étrangers vers lui¹. Ils appréciaient son soutien. Ils lui savaient gré de les défendre non seulement en France mais aussi en Belgique et en Allemagne. Dès 1905, Druet fut conscient de l'importance de sa galerie. N'était-il pas lui aussi en train de construire un petit empire international ? Pourquoi ne pas augmenter ses marges ? Il le fit sans complexe sur le marché allemand, au risque de mettre Signac en difficulté². Peut-être est-ce pour cette raison que les relations du marchand avec ses artistes finirent par se ternir. Druet surtout, appliquait à son affaire les pratiques du commerçant qu'il était depuis 1895, oubliant toute la dimension symbolique et mythique des œuvres d'art. On peut lire, ça et là dans la correspondance de Signac, Van Rysselberghe et Van de Velde, ou dans les lettres d'artistes reçues par le comte Kessler, de fortes réticences face au mauvais caractère de Druet et à son esprit commercial. Maillol lui reprochait également de mal entretenir les sculptures qu'il lui envoyait, de ne pas tenir ses promesses et de réaliser de mauvais clichés³. Bientôt la rupture fut brutale : « il m'a installé de la manière la plus grossière – il est un homme mal élevé et les artistes ne peuvent avoir d'affaires qu'avec les gens bien élevés. Je vous avertis donc que je ne vends plus rien de moi chez lui⁴. » Maillol exprimait clairement que Druet, « mal élevé », ne jouait pas le jeu du champ de l'art moderne et n'en avait pas compris les subtilités. L'expérience du galeriste était trop récente pour qu'il sût respecter les règles de bienséance du commerce de l'art : le marchand devait être passionné, dénier la valeur de l'argent, prétendre tout faire pour ses artistes⁵.

Les artistes de Druet n'eurent ainsi aucun scrupule à le quitter. Fin 1906, les frères Bernheim-Jeune appelèrent Félix Fénéon à leur galerie rue Richepanse. « C'est, pour cette maison, une "acquisition" de premier ordre ; il orientera les affaires dans un sens bien plus authentiquement intéressant qu'aucun Vollard, ou Durand, ou Druet ne le feraient », écrivit Théo Van Rysselberghe à Henry Van de Velde⁶. Fénéon, grand ami des pointillistes et des nabis, était non seulement déjà un ami, mais surtout un homme « authentique », entendons un homme qui connaissait l'art et lui accordait surtout une importante valeur symbolique,

¹ Signac conseilla ainsi au Baron Eberhard von Bodenhausen de s'adresser à Druet dans une lettre du 28 mars 1904 (Saint-Tropez), Nachlass Bodenhausen, DLA.

² Lettre de Signac à Henry Van de Velde (La Hune, s. d. [fin janvier 1905]), « Dans les expositions où il y a des % [à l'étranger] - j'augmenterai ces prix en conséquences. Je ne puis demander moins à cause de Druet qui demande encore plus... ». Bruxelles, AML, fonds Van de Velde, FS X 726.35.

³ Lettres s. d. de Maillol à Kessler, DLA, Nachlass Kessler.

⁴ Maillol à Kessler, s. d. , DLA.

⁵ Voir Raymonde Moulin dans *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, nouvelle édition, 1989 (1967), qui remonte à l'époque de Durand-Ruel pour présenter l'image d'eux-mêmes entretenue par les marchands d'art moderne.

⁶ 13 novembre 1906, AMLB, Fonds Van de Velde, FS X 800/59.

plus que marchande. Le nouveau galeriste attira subitement à lui tous les peintres de Druet, et lui prit en particulier ceux qui montaient – notamment Signac. La situation de Druet devint difficile, ce qui n'échappait pas à Manguin qui écrivit bientôt à Matisse :

Tu sais que Fénéon est attaché définitivement aux Bernheim – que sa première opération a été de prendre les néo - ce pauvre Druet qui comptait dessus – voit cela d'un mauvais œil et est fort ennuyé surtout et peut être le sait-il que Fénéon a des intentions à notre égard¹.

La bonne étoile de Druet avait-elle disparu ? En 1907 sa correspondance avec Kessler, son meilleur soutien sur le marché international de l'art, s'interrompt – une seule lettre est conservée dans les papiers du comte, datée de décembre. Fénéon l'esthète, l'ancien journaliste anarchiste de la *Revue blanche* avait éclipsé le cabaretier de l'Alma. Rue du Faubourg Saint-Honoré, les expositions ne marchaient plus – Druet n'avait plus à montrer que ses artistes du réseau belge (Regoyos ou Lemmen), dont la réputation était trop faible pour attirer le chaland parisien. « Les Expositions chez Druet de Dufrenoy-Regoyos-Lemmen n'ont pas marché du tout », commenta encore Manguin². Druet faisait désormais partie des « petits ». A la même époque un jeune et nouveau marchand, Daniel-Henri Kahnweiler, ne reçut-il pas de son ami Eugène Reigner les mots suivants : « Et puis la bande des requins, *Bernheim* et *autres* lesquels en font voir des dures à Druet et autre faibles ! Il y aura à résister³. »

Résister ! Druet prit-il conscience des fondements de ses difficultés ? Rien ne le prouve ; mais le marchand reprit la bataille. Il recourut d'abord à des stratégies commerciales assez classiques : se réserver la production d'artistes que Fénéon n'avait pas encore récupérés. Les nouveaux jeunes, les « fauves » étaient intéressants ; il tâcha donc de se les attacher par contrat. Ainsi de Marquet dont Manguin écrivit : « Druet en prévision a pris tout ce qu'a fait Marquet depuis le Salon et lui garantit une somme tous les ans de 4 mille francs pour avoir de droit de choisir le premier. [...] D'ailleurs les affaires remontent fort pour Marquet – il a tout vendu chez Veill [*sic*] et a vendu pas mal au Havre dernièrement⁴. » Druet tenta également d'attirer chez lui Matisse, autre valeur montante⁵.

Dans cette lutte, tous les moyens étaient bons. Le galeriste ne manqua pas de médire, à l'occasion, de son concurrent direct : en avril 1907 il raconta au comte Kessler les détails de

¹ Lettre de Manguin à Matisse, Paris 30 décembre 1906. Archives Matisse, Paris.

² *Ibid.*

³ Lettre d'Eugène Reigner à D. H. Kahnweiler, s. d., avant le 30 janvier 1907. In cat. exp. *Daniel-Henry Kahnweiler*, Centre Pompidou, 1984, pp. 94-95.

⁴ Suite de la lettre de Manguin à Matisse, 30 décembre 1906 (Archives Matisse).

⁵ Lettre de Manguin à Matisse, début 1907 (s. l. n. d.) Archives Matisse, Paris : « Les Stein [...] ont échangé leur Monticelli leur Fantin, et leurs Denis pour 6 tableaux de toi chez Druet. De plus te préviens de tenir ferme les prix en arrivant car Druet, Vollard, et peut-être Fénéon se disputent tes toiles... »

l'affaire Bernheim-Jeune–Wagram¹. Bernheim-Jeune mauvais gestionnaire, poursuivi par son commanditaire le prince de Wagram, quelle aubaine ! L'image de la galerie de la rue Richepanse était fortement ternie². Surtout, Fénéon se vit obligé de ralentir ses affaires avec les artistes de sa galerie³. Dès-lors, Druet apparut comme un recours contre un éventuel « krach de la peinture moderne⁴ » qui ruinerait les artistes parisiens. Pourtant l'effacement de Fénéon dura peu. Pour garder sa place sur le marché de l'art, Druet décida alors de s'appuyer sur son réseau international. Il y disposait d'atouts que Fénéon n'avait pas encore puisqu'il commençait, et d'un avantage de taille : Kessler. Le comte ne dépendait-il pas de lui pour l'organisation logistique de ses conférences ? Druet lui enverrait ses meilleurs clichés⁵. Il s'empressa également d'aider Kessler à organiser d'une exposition d'art français à Francfort : « Mon concours vous est acquis et je suis entièrement à votre disposition, et je suis certain que les artistes que l'on voit à ma galerie seront heureux d'y voir leurs œuvres y figurer⁶ ».

Druet fut pourtant forcé d'accepter l'effondrement de son monopole : il n'était plus le seul galeriste à proposer les œuvres d'artistes « jeunes » ; ne serait-ce que face à Fénéon ou au nouveau marchand Daniel-Henry Kahnweiler. Sa solution fut de fidéliser au mieux les clients qui lui rendaient visite. En 1908, il transféra sa vitrine rue Royale, dans un quartier plus central et facile d'accès. Avec l'étranger d'autre part, Druet fit l'effort d'entretenir ses relations. Voici qu'il prenait conscience de son déficit en capital cosmopolite. Il se rendit en 1908 à Berlin, puis à Weimar où il suivit Kessler dans ses négociations pour introduire plus encore l'art français outre-Rhin, et prit pour le comte tous les clichés qu'il désirait⁷. Son dévouement pour Kessler fut de gros rapport : le comte lui acheta 25 000 francs de tableaux⁸. Surtout Kessler continuait de jouer auprès de Druet le rôle de médiateur et chasseur de marchés : par son intermédiaire, Druet vendit un Cézanne à Hugo von Tschudi, directeur du musée de Munich⁹, et lui proposa des toiles de Van Gogh¹⁰. Le marchand tenait le

¹ Journal de Kessler, Paris, 22 avril 1907. DLA.

² Voir les commentaires de Guillaume Apollinaire sur « l'affaire qui passionne avec raison le monde des peintres », dans « Bernheim –Wagram », *Je dis tout*, 25 juillet 1907 (*Œuvres en Prose complètes*, Paris, Gallimard, 1991, t. II, p. 82). D'un autre point de vue, voir François Lalliard, *La Fortune des Wagram, de Napoléon à Proust*, Paris, Perrin, 2002.

³ Le 28 août 1907, Fénéon écrit à Henri Matisse : « la maison Bernheim [...] désire surseoir à tout achat jusqu'à ce que qu'elle soit débarrassée de son procès actuel, dont on aura la solution avant la fin de l'année. » Archives Matisse, Paris.

⁴ Apollinaire, article cité.

⁵ Druet à Kessler, 11 décembre 1907. DLA, Nachlass Kessler.

⁶ Lettre de Druet à Kessler, Paris, 20 janvier 1908. DLA.

⁷ Il est à Berlin le 10 mars 1908, à Weimar le lendemain (Journal du comte Kessler, 10 et 11 mars 1908, DLA).

⁸ Le 11 mars 1908 : « *Druet machte Farbenphotographien nach Frau Förster und mir. Ihm für ungefähr 25 000 frcs Bilder verkauft* ». *ibid.*

⁹ Lettre de Druet à Kessler, Paris, 25 janvier 1908. DLA.

¹⁰ Lettre du 17 février 1908. *Ibid.*

collectionneur au courant de ses ventes. Il revendit pour Kessler certaines toiles avec une commission de 20%¹. En 1910 il acheta systématiquement à Kessler, en proie à des difficultés financières, les toiles dont il voulait se séparer². Druet continua enfin à rendre au comte quelques services (envois de reproductions, mise en œuvre de clichés nouveaux).

Et les affaires de Druet repartirent. En 1911, sur le marché parisien et international de l'art moderne, il était désormais indépendant, son réseau ancré. Pour les artistes étrangers, il faisait partie des galeries qu'on ne manquait pas de visiter lors d'un voyage à Paris. Le peintre suisse Paul Klee y passa le 17 avril 1912³, son camarade allemand Franz Marc y fit une visite en septembre 1912⁴. Surtout, les musées et les organisateurs d'expositions étrangers vinrent à lui, le priant de leur envoyer des œuvres. Druet s'était imposé dans les réseaux de l'art moderne consacré : en mai 1909, il prêta des toiles de Paul Sérusier et Maurice Denis à l'exposition d'art chrétien de Düsseldorf ; en mars 1910, le buste de Balzac par Rodin fut mentionné sous son nom au catalogue de la Libre Esthétique de Bruxelles. En janvier 1912, à la très diplomatique exposition d'art français de Saint-Pétersbourg, il prêta seize toiles d'un large éventail post-impressionniste : Gauguin, Sérusier et Redon, Signac et Vallotton, Maillol, Valtat, Friesz, Guérin, Laprade, Manguin. Il prêta enfin une toile de Van Rysselberghe à la Biennale de Venise en 1914.

Druet ne fut pas absent non plus de Salons plus novateurs. En novembre 1910, il envoyait aux *Grafton Galleries* de Londres, pour l'exposition *Manet and the Post-Impressionists*, un lot de plus de 70 œuvres : toiles de Van Gogh et Cézanne, œuvres graphiques de Maillol, huiles de Denis, Redon, Sérusier, Signac, et de la jeune génération, des vases de Derain et des toiles de Laprade, Manguin, Marquet, Matisse, Rouault. Trois ans plus tard il expédia au moins 64 œuvres à New York, Chicago et Boston pour la grande exposition de l'*Armory Show*. Avec des œuvres de Van Gogh et Cézanne, Toulouse-Lautrec, des toiles pointillistes de Seurat, Signac, Cross, des anciens nabis Denis, Maillol et Vallotton, Camoin, et des œuvres des générations plus jeunes (Friesz, Girieud, Laprade, Manguin, Marquet, Matisse, Rouault), Druet montrait qu'il n'avait pas perdu sa place. A l'étranger, dans les expositions d'avant-garde, il fut tout aussi présent que Vollard, et davantage que Fénéon parfois moins audacieux. Cette présence en Amérique ne fut pas

¹ Lettre du 29 octobre 1908. *ibid.*

² Par exemple lettre de Druet à Kessler, 11 février 1910 (*L'Esprit veille* de Gauguin et le *Portrait du Docteur Gachet* par Van Gogh). DLA, Nachlass Kessler.

³ Journal de Paul Klee - Paul Klee, *Tagebücher, op. cit.*, p. 325.

⁴ Lettre de Franz Marc à Elisabeth Macke, le 26 septembre 1912, in W. Frese et E. G. Güse, *August Macke. Briefe an Elisabeth und die Freunde*, Munich, 1987, p. 138.

nécessairement de grand rapport¹. Mais elle assurait à Druet un développement potentiel sur de nouveaux marchés. Les liens ne furent pas coupés avec la guerre de 1914-1918².

On aimerait connaître précisément quel chiffre d'affaire Druet fit grâce à ces exportations, et dans quelle proportion son capital augmenta pendant les quelques dix ans qu'il consacra au marché de l'art moderne avant 1914. Aucune source actuellement disponible n'apporte de précisions à ce sujet. Il serait d'ailleurs difficile de répartir les gains réalisés par Druet dans la vente d'œuvres d'art, et ceux qu'il fit par la vente des photographies pour lesquelles il était réputé. Plus de 30 000 plaques photographiques sont actuellement conservées dans le fond Druet (Paris), et pour la plupart réalisées avant 1914 puisque Druet mourut en 1916. Druet réalisa ces nombreux clichés, soit pour mettre en valeur les œuvres de sa galerie, soit sur commande d'autres marchands et collectionneurs, soit pour des clients particuliers – comme le danseur Vaslav Nijinski, étoile des Ballets russes. Il s'agissait à 90% de plaques au gélatino-bromure d'argent (quelques collodions). Si le prix d'une plaque photographique était important à l'époque, il permettait en revanche de réaliser de nombreuses épreuves à partir de chaque plaque. Or Druet vendait ses clichés, et les vendait bien depuis l'exposition Rodin de 1900, et s'était arrangé pour percevoir la totalité du prix de ses clichés, sans verser de droits aux artistes considérés.

Quels bénéfices le photographe put-il faire grâce à ces ventes ? En 1901 par exemple, les prix de photographies d'œuvres de Rodin exposées à Stockholm (*Svenska Konstnarernas Förening*) étaient d'après le catalogue, de 4 couronnes, soit, au cours d'environ 1,4 francs par couronne, l'équivalent d'environ 5 francs 60 : en y prélevant les traditionnels 10% de commission réservée au Salon d'exposition, Druet devait donc percevoir 5 francs par cliché. Or les clichés se vendaient bien, parce que leur prix modique tranchait avec celui des œuvres uniques – même pour un dessin il fallait compter au moins 150 francs. En juin 1904, Druet vendait ses photographies 7 francs l'épreuve³. A la même époque il réalisait en général entre 20 et 50 clichés par client, et ce de manière régulière⁴. Druet était fréquemment sollicité, d'autre part, par des éditeurs, pour lesquels il réalisait des clichés de plus grande taille – en général 40 x 50 cm, lesquels étaient vendus 50 francs la pièce⁵. Druet se permettait en outre

¹ Dans une lettre à Matisse, le 18 septembre 1913 Walter Pach, représentant des organisateurs de l'*Armory Show*, expliqua qu'on n'avait vendu qu'un seul dessin de l'artiste, envoyé par Druet (Archives Matisse, Paris).

² Dans une lettre à Matisse, Walter Pach lui annonce qu'il a « envoyé, ainsi qu'à M. Fénéon, M. Stein, M. Vollard, M. Druet, et M. Stella des exemplaires du catalogue définitif de l'exposition » (14 février 1915, Archives Matisse, Paris).

³ Lettre de Druet au comte Kessler, 13 juin 1904. Nachlass Kessler, DLA.

⁴ Voir par exemple la liste expédiée par Druet à Kessler le 25 août 1904, la facture qu'il lui envoie le 14 novembre 1904, (N. Kessler, DLA).

⁵ Lettre de Druet à Kessler, 30 mai 1905, N. Kessler, DLA : « Le prix des clichés 40x50 pour l'ouvrage de Monsieur Bruckmann est de 50 f le cliché. »

des augmentations considérables dans ses ventes de clichés à l'étranger : au sujet du même format il écrivit à Kessler en mai 1905 : « Ne pouvant pas compter les clichés faits à l'étranger au même prix que ceux faits à Paris, ces clichés devront être porteurs des frais qui leur incombent. Je donne donc comme prix 150 f en mesure 40x50 [...]»¹. »

Druet fit donc reposer son affaire manifestement plus sur la vente de photographies que sur celles d'œuvres d'art. De fait, sa marge de manœuvre dans ce domaine était plus importante que dans les transactions avec les artistes. Photographe et marchand de photographies, Druet pouvait continuer à appliquer les pratiques marchandes classiques d'augmentations de prix, de ventes groupées et de promotions en vigueur chez les petits commerçants. Point de problème de négociations avec les artistes ; point besoin de promouvoir, avec les œuvres, sa propre image de marchand « authentique » parce que d'abord amateur d'art. Druet fut plus un photographe qu'un directeur de galerie. Il put garder sa position sur le marché de l'art contemporain, malgré ses handicaps sociaux, parce qu'il avait diversifié son activité.

Les Bernheim-Jeune, Félix Fénéon, ou comment l'art d'avant-garde devint une valeur sûre

A la différence de Druet, le grand avantage de Félix Fénéon était d'être implanté à la fois dans le champ littéraire et dans le champ de l'art, et de bénéficier d'un capital symbolique et culturel avantageux pour son métier de marchand d'art. Son capital symbolique était constitué non seulement par son prestige d'homme de combat, dans le champ littéraire – à la *Revue indépendante* et à la *Revue blanche* – et artistique (il avait défendu les pointillistes dès 1886), mais encore dans le champ politique : Fénéon avait soutenu l'anarchisme, puis le dreyfusisme à la fin du siècle. Son capital culturel, d'autre part, était celui d'un homme de lettres partageant les références, les goûts et les manières de parler de l'art des amateurs de peinture avant-gardiste. Druet, qui en était encore à orthographier Whistler sans h, accumulait les fautes d'orthographe et rédigeait ses lettres dans un style des plus plats², était considéré par ses clients comme un technicien ou un homme de main, et par ses artistes comme un vulgaire commerçant. Côté Fénéon en revanche, était un honneur, sa conversation, une jouissance intellectuelle, et les avis qu'il émettait sur une œuvre leur conférait immédiatement une valeur supplémentaire. Le comte Kessler par exemple, fasciné par l'intelligence, la culture et la littérature en général, ne manquait pas d'inviter Fénéon

¹ *Ibid.*

² Voir sa correspondance truffée de fautes, notamment les lettres de lui conservée à Marbach am Neckar, DLA.

dans les meilleurs restaurants parisiens dès qu'il était à Paris, et rapportait consciencieusement dans son journal les propos de l'ancien critique d'art. Pour le collectionneur allemand, en revanche, Druet n'était qu'un intermédiaire parmi d'autres, un photographe professionnel dont il commandait régulièrement les clichés, et certainement pas un interlocuteur de qualité.

L'intelligence des frères Bernheim-Jeune, qui tenaient pignon sur rue rive droite à Paris, fut de déceler quels avantages ils pourraient tirer de l'appel chez eux de Fénéon après 1905. Les marchands observaient depuis le début du siècle l'évolution du marché de la peinture moderne, et firent le pas vers l'avant-garde à peu près à la même époque que Druet, mais sans s'engager d'abord clairement. Leur galerie ne vendait que des valeurs sûres, proposées par des personnes sûres, et qui connaissaient leur affaire. Or l'art postimpressionniste n'était pas encore une valeur sûre, et l'art d'avant-garde encore moins. En appelant auprès d'eux Fénéon, les Bernheim créèrent ce qui leur manquait : ils firent de l'art d'avant-garde une valeur sûre, pas seulement pour l'avenir, mais aussi dès à présent.

De la galerie mondaine au choix de l'art moderne : l'intelligente diversification de la maison Bernheim-Jeune

L'histoire scientifique de la maison Bernheim-Jeune reste à faire¹. Souhaitons qu'une monographie mette un jour en lumière son rôle si important dans le développement du marché et du champ de l'art moderne, en France comme à l'étranger. Fondé à Besançon en 1795 par Joseph Bernheim (1799-1859), l'établissement vendait d'abord des châssis et des couleurs aux artistes peintres. Bientôt il accueillit quelques tableaux et le fils de Joseph, Alexandre Bernheim (1839-1915), transféra le magasin à Paris, sur les conseils de son ami et compatriote Gustave Courbet. En 1863, la maison était installée au 8, rue Laffitte. Ami également de Delacroix et Corot, Alexandre devint marchand de tableaux². Sa carrière commençait bien, avec des toiles d'artistes dont on parlait.

Le jeune homme fit une carrière brillante et rapide. Introduit chez la princesse Mathilde et le duc d'Aumale par Alexandre Dumas fils, il fournit à la haute société des œuvres de Ziem, Diaz, Delacroix, Corot. La galerie s'intéressa aussi à Dupré, aux peintres de Barbizon, à Ribot dont elle obtint l'exclusivité. Après 1890, Josse (1870-1941) et Gaston (1870-1953), les fils d'Alexandre, se tournèrent vers les impressionnistes dont la consécration avait fait

¹ Les informations disponibles sur la Maison Bernheim-Jeune ne concordent pas toujours en effet - notamment entre Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son époque*, op. cit., t. I, p. 51, et Anne Distel, *Les collectionneurs des impressionnistes ; amateurs et marchands*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1989, ou Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 104.

² *Bernheim-Jeune – Petit résumé historique*, Paris, Galerie Bernheim-Jeune, s. d.

des valeurs prometteuses¹. Les Bernheim-Jeune appréciaient Monet, Renoir avec lequel ils eurent des relations amicales. En accueillant les impressionnistes, ils contribuèrent à leur consécration sur la place de Paris, ainsi qu'à l'étranger. Les Bernheim-Jeune accueillirent alors une clientèle brillante d'amateurs impressionnistes. La galerie s'étendit et migra vers des quartiers plus beaux, suivant le déplacement vers l'ouest du commerce d'art parisien : dotés après 1900 d'une succursale au 36, avenue de l'Opéra, les magasins furent transférés, en 1906, au 25 Boulevard de la Madeleine et au 15 rue Richepanse.

Les Bernheim-Jeune réorientèrent alors leurs intérêts vers des écoles plus « jeunes », sans asseoir leur réputation uniquement sur des artistes consacrés. Ils soutinrent Cézanne dont l'étoile montait depuis 1895. Ils organisèrent d'autre part, du 15 au 31 mars 1901, une rétrospective Van Gogh. Mais les jeunes marchands ne se limitèrent pas aux peintres dont la gloire avait déjà commencé. Furent-ils été sensibilisés aux « jeunes » par l'arrivée dans leur famille du peintre nabi Félix Vallotton ? Vallotton, en effet, avait épousé en 1899 Gabrielle Rodriguès-Henriquès, née Bernheim, sœur de Gaston et Josse. Le frère de Félix, Paul, était d'ailleurs représentant à Lausanne de la galerie Bernheim-Jeune à cette époque. Cette association familiale, commerciale et artistique se révéla bientôt fructueuse.

Dès le 2 avril 1900, s'ouvrit à la galerie une exposition des « nabis » : Bonnard, Denis, Maillol, Ranson, Roussel, Sérusier, Vallotton et Vuillard. Les Bernheim-Jeune soutiendraient désormais leurs carrières : du 27 avril au 10 mai 1904, ils exposèrent Vallotton et Vuillard ; du 17 au 27 février 1904, Émile Bernard ; du 8 au 18 avril 1904, Bonnard, Roussel, Vallotton, Vuillard, Maillol et Maurice Denis. La même année, ils proposèrent à Bonnard un contrat, point de départ pour l'artiste nabi d'une carrière réussie. 1906 fut encore une belle année pour les nabis : expositions Vallotton du 26 mars au 4 avril, Vuillard du 19 mai au 2 juin, K. X. Roussel du 25 octobre au 8 novembre, Bonnard du 9 au 29 novembre.

A la fin de 1906, les Bernheim confièrent à Félix Fénéon la direction de la section moderne de leur galerie. C'est probablement par son ancien collaborateur à la *Revue blanche*, Thadée Natanson, et par le beau-frère de Gaston et Josse, Félix Vallotton, que Fénéon avait été introduit auprès des Bernheim-Jeune. Vallotton était en effet très lié avec Fénéon dont il partageait les convictions anarchistes, depuis l'époque de la *Revue blanche*. Fénéon, alors connu pour son activité de journaliste et de critique d'art, sentait le soufre. Les Bernheim-Jeune s'orientèrent-ils d'après un choix politique ? Lors de l'affaire Dreyfus, ils avaient en

¹ Le 6 mai 1891, pour la vente Achille Arosa, la galerie acquit quatre dessus de porte commandés par Arosa à Pissarro en 1871-72. Voir Camille Pissarro, *Correspondance, op. cit.*, lettre n° 728, à Lucien, 13 décembre 1891 (t. III, p. 165).

effet pris parti pour Zola¹. Le passé anarchiste du journaliste concordait certes peu avec leur profil bourgeois, même si leurs relations avec Fénéon furent toujours cordiales². Mais qu'ils aient choisi Fénéon pour ou malgré leur position sociale et politique, les Bernheim firent en tout cas un excellent choix commercial et artistique : ils pouvaient tirer parti de l'entregent et du jugement artistique de leur employé. Fénéon, connaissant bien le marché de l'art, était en outre capable d'en sentir, voire d'en précéder, ou même d'en susciter les évolutions.

Félix Fénéon et son réseau international

L'historiographie contemporaine, peut-être à cause de la discrétion de la presse de l'époque sur Fénéon marchand d'art³, ne s'est pas intéressée à la période « marchande » du fameux critique d'art. L'idée d'un passage par le commerce de l'art fut peut-être également tenue pour moins glorieuse par ses biographes⁴. La période de Fénéon chez Bernheim-Jeune fut pourtant d'une importance considérable pour l'histoire de l'art. Fénéon fut l'artisan des carrières de certains peintres « jeunes », utilisant ses relations étrangères en collaboration intelligente avec les artistes et leurs propres réseaux internationaux.

Comment le critique devint marchand

Lassé probablement de son activité journalistique, Fénéon cherchait depuis quelque temps un nouvel emploi : en 1905, il avait pensé ouvrir une galerie. Van Rysselberghe, Signac, Luce et Van de Velde l'y encouragèrent mais la tentative tourna court⁵. Le projet se réalisa différemment en novembre 1906 : Fénéon écrivit à van de Velde que les frères Bernheim avaient accepté de le charger d'une section de leurs magasins, où il pourrait se dévouer à l'art contemporain. Les peintres amis de Fénéon se réjouirent bien-sûr de son arrivée chez Bernheim, on a vu pourquoi⁶. Non seulement Fénéon comprenait leur art et les défendait depuis leurs débuts, mais encore il leur donnait l'accès à une des plus grandes galeries parisiennes. D'autre part il les libérait du monopole de situation d'Eugène Druet, avec lesquels les artistes ne s'entendaient pas au mieux.

¹ D'après Anne Distel, *op. cit.* p. 146, les frères Bernheim accompagnèrent Zola à son procès.

² Entretien avec M. Guy-Patrice Dauberville, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, le vendredi 25 juillet 2003.

³ Les chroniques d'art de Guillaume Apollinaire, par exemple, ne le mentionnent que deux fois entre 1902 et 1918. Voir Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, t. III., textes présentés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard (Pléiade), 1991.

⁴ Sa biographe, Joan U. Halperin, arrête son étude en 1906. Voir *Félix Fénéon : Aesthete and Anarchist in Fin-de-Siècle France*, New Heaven & London, Yale University Press, 1988.

⁵ Signac informa van de Velde du projet de Fénéon dans une lettre enthousiaste (s. d.) : « Un Secret : Peut-être Fénéon qui est ici, va-t-il s'établir "marchand de tableaux". Tu l'aiderais – vous l'aidez hein ? Il serait le seul marchand se connaissant en peinture... et tant de tact et de gentillesse – ça nous changerait » (AMLB, Fonds Van de Velde, FS X 726/23). Fénéon renonça à son projet de galerie dans une lettre à H. van de Velde (19.09.1905) – J. Halperin, *op. cit.*, p. 351.

⁶ Cf. la lettre de Van Rysselberghe à Van de Velde, 13 novembre 1906, AMLB, FS X 800/59.

L'affaire était juteuse pour les pointillistes en particulier, dont Fénéon s'était fait le théoricien en baptisant le « néo-impressionnisme » en 1886. En 1907, Signac exposa chez Bernheim-Jeune (21 janvier-2 février) ; il fut suivi par Luce (15-28 février) et Cross (22 avril-8 mai). Fénéon présenta aussi les nabis : Maurice Denis (8-20 avril), puis une exposition de groupe du 3 au 15 juin 1907, où l'on retrouvait Bonnard, Denis, Maillol, Ranson, Roussel, Sérusier, Vallotton et Vuillard, aux côtés d'Hermann-Paul et de Lacombe. Plus tard Fénéon s'intéressa à de plus jeunes, notamment Van Dongen et Matisse, avec lesquels la galerie signa un contrat en 1909. Les années suivantes, outre les peintres déjà soutenus par la galerie, on put voir rue Richepanse des Ribot, Seyssaud, Lucien Simon, Auguste Chabaud, Lisbeth-Delvolvé Carrière, Marie Madeleine Franc-Nohain, Charles Stern, Henri Rousseau, Henri Person ou Édouard Archinard.

L'accès aux cimaises de Bernheim-Jeune était pour ces « jeunes » artistes une marque de qualité artistique. C'était aussi une promesse d'expansion de leur clientèle.

Bernheim-Jeune : une structure déjà européenne

Dès son arrivée rue Richepanse, en effet, Félix Fénéon avait pu s'appuyer sur une structure internationale déjà développée par les Bernheim. On sait, sans disposer actuellement de sources suffisantes pour étayer la question, que la galerie eut une succursale belge de 1866 à 1876¹. Cette orientation étrangère fut vite encouragée par les succès de la galerie dans les années 1890. Le magasin devint un point central du marché de l'art parisien – donc du marché de l'art européen. Il attira l'attention de ses homologues étrangers, qui répercutèrent chez eux l'intérêt des Bernheim pour les impressionnistes français. Le 9 octobre 1893, Camille Pissarro écrivit ainsi à son fils Lucien :

Tu connais un marchand nommé Rothschild qui était chez Bernheim ? Il m'a demandé si je voulais lui confier un tableau, qu'il avait un amateur. [...] par lui pourriez-vous entrer en relation avec d'autres ? Je lui ai donné ton adresse, à l'occasion tu pourrais t'informer [...]. Il fait des affaires à Londres².

Non seulement la galerie intéressait les marchands anglais et leur donnait l'exemple, mais encore les frères Bernheim-Jeune avaient depuis quelques temps un pied dans le marché de l'art outre-Manche. Après 1899, la galerie était devenue le fournisseur principal des œuvres de Walter Sickert installé à Dieppe et à Paris. Son ami Jacques-Émile Blanche avait poussé les Bernheim à lui consacrer des expositions particulières – celles-ci eurent lieu en 1904 (le catalogue étant préfacé par Blanche), 1907 et 1909³. En 1906, les Bernheim organisèrent une vente de toiles de Sickert chez Drouot. Gaston et Josse avaient-ils des relations privilégiées

¹ D'après Anne Distel, *op. cit.* Gaston et Josse naquirent d'ailleurs en Belgique au début et à la fin de l'année 1870 - D'après M. Guy-Patrice Dauberville, entretien du 25 juillet 2003.

² *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, lettre 944, t. 4, pp. 383-384.

avec Blanche ou Sickert ? Étaient-ils, comme beaucoup de marchands d'art à l'époque, des vacanciers fidèles de la ville de Dieppe ? On peut supposer que leurs liens avec le marché anglais contribuèrent, dans les années 1890, à structurer les milieux artistiques franco-anglais dont Dieppe, aux temps d'été, constituait le centre.

Le réseau international de Fénéon

Fénéon commença donc très probablement par tirer parti du réseau international de la galerie tel qu'il se présentait à son arrivée. Mais il se mit vite à fonder son action à l'étranger sur des contacts personnels, ainsi que sur ceux de ses amis artistes. Il constitua dès lors pour la galerie Bernheim-Jeune un réseau européen sans précédent.

Envisageant en 1905 de s'installer comme marchand d'art, Fénéon était déjà conscient des atouts de ses relations à l'étranger. Il avait contacté l'architecte belge Henry Van de Velde, ami des années 1890, installé à Weimar, dont le réseau cosmopolite entre Belgique, France, Hollande et Allemagne, avait déjà profité aux artistes néo-impressionnistes. Dans une lettre du 19 septembre 1905, où il annonçait à Van de Velde qu'il renonçait à son projet de galerie, Fénéon lui avait d'ailleurs précisé qu'il ferait appel à lui s'il revenait un jour sur sa première idée. L'ayant remercié de son soutien, il avait ajouté : « les noms que vous m'avez donnés me sont familiers et j'ai le plaisir d'en connaître certains : MM. de Kessler et de Bodenhausen. Leur soutien, même seulement moral, me serait précieux¹... ». Dès 1905, Fénéon savait donc à quelles portes frapper, et qu'il serait le bienvenu. Ses amis comptaient d'ailleurs sur lui pour organiser des expositions à l'étranger : Fénéon, écrivit Van Rysselberghe à Van de Velde, « chercherait surtout à acheter de la “jeune” peinture, et à organiser des expositions d'avant-garde, très choisies, tant dans sa boutique qu'ailleurs – hors de France, Allemagne, Londres, etc.² ».

Fénéon, d'autre part, n'était pas un novice dans la promotion européenne des artistes d'avant-garde. A l'époque de la *Revue blanche*, il avait organisé des expositions et contactait les amateurs étrangers éventuellement intéressés. En 1900, il avait écrit au comte Kessler :

Nous avons l'honneur de vous faire connaître, dans la pensée que cette nouvelle peut vous intéresser, qu'il y a actuellement, à la *Revue blanche* [*sic*], une exposition des principales œuvres de Georges Seurat et qu'un certain nombre d'entre elles sont à vendre³.

³ D'après *Jacques-Émile Blanche, peintre (1861-1942)*, cat. exp. Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1997, Paris, RMN, 1997, *passim*.

¹ Bibliothèque Royale de Bruxelles, ms. F.S.X. 393/1 ; cité par Joan Halperin, *Félix Fénéon*, op. cit., p. 351.

² Lettre du 12 septembre 1905. AMLB, FS X 800/46.

³ 30 mars 1900, DLA, N. Kessler.

Signac avait donné l'adresse de Fénéon à Kessler qui était intéressé par les artistes de la *Revue blanche*, en 1897². Le comte ne rencontra Fénéon face à face que six ans plus tard³.

Fénéon voulait donc constituer pour la galerie Bernheim-Jeune un réseau international, dès l'ouverture de sa section moderne. Au Baron de Bodenhausen, grand ami de Kessler, qu'il contacta en décembre 1906, il expliqua :

La maison Bernheim m'a récemment confié la direction d'une sorte de succursale où j'aurai à m'occuper surtout de Seurat, Van Gogh, Van Rysselberghe, Bonnard, Luce, Lemmen, Cross, Vuillard, Signac, Lucie Cousturier, K.X. Roussel, Denis, c'est-à-dire d'artistes dont la plupart sont parmi ceux que vous aimez.

Je m'applique à avoir de chacun d'eux les pièces les plus importantes [...] un ensemble qui pourra, je crois, vous intéresser. Au cours de vos séjours ici, lorsqu'il vous plaira de voir de la peinture, je serai très heureux de vous en montrer, et déjà je sollicite votre visite. [...].

J'organiserai, en outre, galerie Richepanse, des expositions particulières de quelques-uns des peintres en question. Chaque fois je vous en informerai, ne serait-ce que par un catalogue. [...]

P. S. : J'écris une lettre analogue au comte Kessler et à MM. Curt [*sic* pour Kurt] de Muzenbecher [*sic* pour Mutzenbecher] et Curt Hermann. Si je ne craignais d'être importun, je vous prierais de m'indiquer quelques adresses de personnes que mon entreprise pourrait intéresser et à qui il serait agréable de recevoir les catalogues d'exposition⁴.

Sa stratégie était définie : constituer d'abord un carnet d'adresses d'amateurs intéressés par les artistes de la galerie ; les prévenir des prochaines expositions à venir ; leur envoyer des catalogues ; compter, enfin, sur le soutien de quelques personnalités susceptibles de répandre la réputation de la galerie.

L'expansion internationale des carrières prises en charge par Fénéon

En 1906, Fénéon reprit donc contact avec les amateurs allemands qui, au tournant du siècle, avaient commencé à implanter la peinture néo-impresionniste et nabie outre-Rhin. Ce réseau devint rapidement la pierre angulaire de son activité marchande à l'étranger. Une fois cette clientèle assurée, Fénéon put s'appuyer sur elle pour trouver de nouveaux marchés, en se rendant lui-même à l'étranger.

Un creuset, la clientèle engagée des Allemands de la revue *PAN*

² Lettre de Signac à Kessler, Paris-Auteuil, 31 décembre 1897 : « [...] L'adresse de M^e Seurat est 110 B^{ard} Mangenta – Celle de M^r Fénéon 36 rue Danrémont (Montmartre) mais plutôt à la *Revue blanche* 1 rue Laffitte où il se tient de 4 à 7 heures régulièrement. » Fonds Kessler, DLA.

³ Le 30 novembre 1903, Kessler se rend avec Théo Van Rysselberghe chez Fénéon, 15 rue des Grandes Carrières à Montmartre. Journal de Kessler, DLA.

⁴ Fonds Bodenhausen, DLA.

Fénéon avait vite consolidé ses relations avec le petit groupe de collectionneurs allemands passionnés par l'art post-impressionniste. Il dosa de manière équilibrée la cordialité créée par des goûts communs, et la clarté nécessaire aux relations marchandes. Il invitait ses clients à déjeuner chez lui, leur ménageant à l'occasion des rencontres avec les artistes qu'ils admiraient¹. Parmi ces personnalités médiatrices, le comte Harry Kessler fut un interlocuteur privilégié. Kessler mentionne fréquemment dans son journal intime un déjeuner ou une rencontre avec Fénéon². Ses visites à la galerie Bernheim-Jeune furent nombreuses. Son engagement pour l'art moderne et ses relations furent rapidement mises au service des artistes de Fénéon. On a vu comment Kessler, «Cicérone esthétique pour étrangers fortunés³», était au centre d'un groupe de collectionneurs passionnés par le post-impressionnisme.

La collaboration entre Kessler et Fénéon s'avéra bénéfique, pour l'un comme pour l'autre. Kessler y trouvait son compte de collectionneur à la recherche d'une reconnaissance sociale qu'il n'avait pas obtenue en Allemagne, mais surtout d'une valorisation intellectuelle. Fénéon lui faisait découvrir les dernières innovations de la peinture parisienne ; il lui présentait artistes, collectionneurs, amateurs et critiques⁴. En échange, le collectionneur berlinois se fit un plaisir d'indiquer à Fénéon de nouvelles connaissances susceptibles de consolider son réseau marchand. Il lui présenta par exemple le baron et la baronne von Nostitz⁵, ainsi que le directeur de musées Hugo von Tschudi⁶. Kessler était aussi un excellent conseiller sur le marché de l'art en Allemagne. Fénéon lui écrivit en mars 1909 :

J'ai vu M. Ivo Hauptmann et, avec plaisir, me suis mis tout à sa disposition. N'ayez, je vous prie, jamais nul scrupule à m'envoyer les personnes à qui vous vous intéressez et qui peuvent se plaire à la peinture. Voulez-vous me permettre de mettre de nouveau votre obligeance à contribution ? Une lettre portant l'entête "Grosse Aquarell-Ausstellung" et signée "le Comte Vitzthun" nous demande des aquarelles de Degas, Pissarro, Renoir, Sisley, Cézanne, Van Gogh, Monet, Manet et peintres plus récents. Connaissez-vous le

¹ Voir par exemple une lettre de Fénéon à Kessler, Paris, le 15 février 1908, où il l'invite à dîner « ce lundi 17, à 8h, rue Eugène Carrière [...] Les Bonnard viendront. J'invite aussi Thadée. Vuillard, lui, n'est pas disponible, - ce Vuillard dont l'exposition s'ouvre lundi. » Fonds Kessler, DLA. Le 4 décembre 1908, Fénéon présente Kessler à Van Dongen ; il le présente à Matisse le 9 janvier 1909 (*Ibid.*).

² Journal du comte Kessler : les 27 avril, 15 mai, 6 juin 1907, 24 et 26 novembre 1908, 15 et 19 janvier et 19 juin 1909, le 9 juin, le 7 novembre et le 3 décembre 1910, les 21 et 31 mai 1911, le 15 mai 1912...

³ Alexandre Kostka, « Physiologie de l'harmonie. Kessler et son groupe, principaux médiateurs du néo-impressionnisme en Allemagne », in *Signac et la libération de la couleur, De Matisse à Mondrian*, Paris, RMN, 1997, pp. 197-210 (p. 198).

⁴ Journal de Kessler, Paris, 25 février 1908 : « Rencontré chez les Bernheim le Socialiste Marcel Sembat. Fénéon nous a présentés. » [« *Den Sozialisten Marcel Sembat bei Bernheims getroffen. Fénéon machte uns bekannt.* »] DLA.

⁵ Paris, 6 juin 1907 : déjeuner avec Rodin, les Nostitz et Fénéon à la Tour d'Argent, puis visite ensemble chez le peintre J.M. Sert [« *Mit Rodin, Nostitzens und Fénéon in der Tour d'Argent gefrühstückt. [...] Wir führen dann Alle zu Sert.* »] Journal du comte Kessler, Fonds Kessler, DLA.

⁶ Le 7 novembre 1910 Kessler invita à déjeuner au Café de la Paix Maillol, Tschudi, Fénéon et un ami de Maillol, Robin. *Ibid.*

signataire ? L'entreprise est-elle intéressante et pensez-vous que nous puissions sans inconvénient y participer¹ ?

Autre client gagné par Kessler, son grand ami le baron Eberhard von Bodenhausen venait régulièrement rue Richepanse où il achetait surtout des toiles nabies. Il resta attaché à cette peinture harmonieuse jusqu'à la veille de la guerre. En mars 1911, il acheta un « petit Bonnard » et un Cross, après d'autres achats importants, dont un *Nu* de Bonnard - la note totale du baron dépassait les 12 000 francs. Bodenhausen faisait partie des amateurs privilégiés de la galerie : Fénéon baissa pour lui ses prix habituels². Par l'intermédiaire du marchand, Bodenhausen commanda à la même époque une décoration à Bonnard – une « danse de femmes aux draperies flottantes³ ». Un peu plus tard, une facture de Fénéon révélait que l'acheteur était prêt à acquérir simultanément près d'une dizaine de toiles ou d'aquarelles⁴.

Un tel réseau d'amateurs ne pouvait que servir les artistes soutenus par les Bernheim-Jeune. Ce milieu fut, au début du XX^e siècle, un tremplin idéal pour la propagation de l'art français moderne en pays de langue allemande. Il se prolongea par l'arrivée chez Bernheim-Jeune, à la même époque, d'amateurs plus jeunes qui prirent le relais de la génération *PAN*⁵ dans la bataille pour l'art moderne.

Dès 1907, Fénéon avait ainsi pris contact avec Alfred Walther Heymel (1878-1914), jeune mécène installé à Brême depuis 1904. Natif de cette ville, Heymel était en contact étroit avec Gustav Pauli (1866-1938), le directeur de la *Kunsthalle* de Brême. A Brême, la maison Heymel était d'ailleurs un centre d'art et de littérature. De son vivant, Heymel fit quelques dons à la *Kunsthalle*. Le mécène fut un exemple pour plus d'un. Quelques années

¹ A Kessler, Paris, 29 mars 1909, adressée Cranachstrasse à Weimar. Fonds Kessler, DLA.

² Fénéon à Bodenhausen, Paris, 13 mars 1911 : « Nous prenons note de la date (15 décembre 1911) que vous nous fixez pour le règlement de votre compte. Laisant de côté l'intérêt à 5 % qui, sur votre proposition, avait été convenu pour le petit Bonnard et le Cross, mais qui vraiment n'a pas de raison d'être – nous arrêtons votre facture au chiffre de 12.400 f. / Je suis très content que le nu de Bonnard, maintenant que le voilà installé chez vous, continue à vous plaire, et j'espère que Madame de Bodenhausen [...] le trouve, elle aussi, à son goût. / Quant au prix (4700 F), non, il n'est pas trop cher. A nos autres clients, nous demanderions 5500 F, et spontanément je lui ai fait subir la réduction maxima. Nous estimons que, parmi les nus de Bonnard, c'est là l'œuvre la plus parfaite. De son côté, lorsqu'il nous l'a livré, le peintre lui-même avait lourdement traduit la bonne opinion qu'il avait de ce tableau par un prix de vente dont nous vous avons fait sentir le moins possible la répercussion. / Bonnard rentre aujourd'hui d'Arcachon, où il vient de passer un mois. Je vais me mettre en rapport avec lui au sujet de la décoration que vous désirez. Je vous écrirai donc à ce sujet prochainement. » Fonds Bodenhausen, DLA.

³ Lettre de Fénéon à Bodenhausen, Paris, 16 mars 1911 : « Bonnard me charge de vous remercier d'avoir pensé à lui. Volontiers il fera le panneau décoratif que vous désirez pour 1912 (danse de femmes aux draperies flottantes, et d'enfants nus), et il approuve le prix que nous avons fixé ensemble : 15 000 Francs pour une surface d'environ 4 m² 80 dm². » Fonds Bodenhausen, DLA.

⁴ « Paul Signac, aquarelles : / Venise, le Hohenzollern, 300 F / Sables d'Olonne, le Thonier, 350 F / Sables d'Olonne, le musoir, 350 f / Antibes, Brik goëlette partant du port, 350 F / Sables d'Olonne, la chaumie [?] 450 f / La bonne mère, Marseille, 450 f / Saint-Tropez, La place des Lices, 450 F / Vernon, la colline de Giverny, 450 F / Sables d'Olonne, Louvoy, 450 F ». Facture du 18 février 1914. DLA, N. Bodenhausen.

⁵ Voir *supra* (chapitre III, p. 211).

plus tard, Heymel s'installa à Munich. Il y avait fondé, en 1899, la revue littéraire *Insel* puis la maison d'éditions du même nom, où il publiait les auteurs modernes de langue allemande et reproduisait les illustrations de l'art nouveau européen : Lemmen, Minne, Vogeler, Weiss, Vallotton. Dans son appartement luxueux de la *Leopoldstrasse* à Munich, il accrocha dès cette époque de nombreuses œuvres d'art. Heymel se fit mécène également pour les institutions culturelles de Munich et de Weimar. En 1905, il mit à disposition du *Staatsministerium* de Weimar 50 000 RM pour l'achat d'art étranger et allemand. A Munich, il était proche de Tschudi, directeur de la Pinacothèque et client régulier des Bernheim-Jeune¹. Heymel se rendait de temps en temps à Paris. En 1907, il acheta chez Bernheim-Jeune un Bonnard intitulé *Le Flacon*² - échangeant ce tableau évalué à 6000 francs contre *Le Village* de Van Gogh et un ajout de 2000 francs³. Il s'intéressa aussi à Van Gogh et Toulouse-Lautrec – sa collection de Toulouse-Lautrec fut la plus importante en Allemagne. Fénéon connaissait ses goûts et lui proposa des toiles susceptibles de lui plaire⁴.

Jusqu'à la guerre, Fénéon entretint ainsi des relations continues avec ses clients allemands. Il les tenait au courant des résultats de grandes ventes parisiennes⁵. Il n'hésitait pas à échelonner leurs paiements, à les rassurer quant aux délais sur lesquels ils pouvaient compter⁶, à leur envoyer des œuvres en communication – sachant que « L'assurance, l'emballage et le transport aller et retour [étaient] à la charge du destinataire⁷ ». Tout était fait pour favoriser des relations réglées mais cordiales – les bons comptes font les bons amis.

Marché de l'art d'avant-garde et conventions : une nouvelle donne

De l'informel réseau constitué pas à pas par les peintres néo- et postimpressionnistes, Fénéon était ainsi parvenu à constituer en quelques quatre ans un empire commercial international, dont les rouages étaient huilés par de fortes relations de cordialité. Les choses étaient claires, certes : l'amitié ne devait pas empiéter sur les relations marchandes, comme

¹ Voir Andrea Pophanken, « Privatsammler französischer Moderne in München », in *Manet bis van Gogh ; Hugo von Tschudi und der Kampf um die moderne Kunst*, New York et Munich, Prestel, 1996, pp. 424-431.

² Lettre de Fénéon à Heymel, Paris, 25 mars 1907, Fonds Heymel, DLA.

³ Bernheim-Jeune, 15 Rue Richepanse ; Paris, 3 mai 1907 ; à Heymel, Breme : « vous aurez le "Village" de Van Gogh en échange du "Flacon" de Bonnard et de 2000 F. » Fonds Heymel, DLA.

⁴ *Ibid.* : « Pour le cas où vous désireriez aussi le Van Gogh que vous avez vu à la vitrine de la rue Richepanse, sachez que nous ne l'avons pas encore vendu. Puisque vous collectionnez des documents relatifs à Lautrec, je vous prie d'accepter la photographie du tableau des deux femmes de la collection Bernheim. J'y joins celle du "Village". »

⁵ Lettre de Fénéon à Bodenhausen, Paris, 18 mai 1914 : « Suite à ma lettre du 8 mai : A la vente Herbert Kullmann, 16 de ce mois, le n° 8, "Baigneuse (1895)" de Renoir, a, sur demande de 35 000 f, été adjugé 38 500 f, - soit, avec les 10 % réglementaires, 42 350 f. [...] il y avait assez peu de monde à cette vente, - [...] rien d'étonnant : elle comportait seulement 10 tableaux et 3 dessins ou aquarelles. » Fonds Bodenhausen, DLA.

⁶ Une facture adressée à Bodenhausen, datée des 19 décembre 1913 et 2 mars 1914, précise : aquarelles « livrées » à Bodenhausen : Signac, *Saint-Tropez, la place des Lices* (pour 350 F) et Signac, *Les Alpes (Antibes)* 350 f, total 700 F ; reçu 700 f le 3 mars 14. Fonds Bodenhausen, DLA.

⁷ *Ibid.*.

Fénéon dut lui-même le rappeler à plusieurs reprises à ses clients ou ses artistes. Il écrivait par exemple au comte Kessler :

En achetant [et en vous proposant *Une rue à Arcueil*, de Matisse], je n'ai pas tablé sur l'intérêt qu'avait excité chez vous cette toile. Je suis obligé de vous dire cela pour, en l'espérant, vous mettre en garde contre la courtoisie que vous mêlez si gentiment à vos rapports commerciaux avec votre / Fénéon¹.

Mais l'empire commercial de Fénéon fonctionnait bien grâce à cette courtoisie et cette gentillesse, et derrière elles, les connivences sociales, culturelles *et* historiques qui soudaient ce milieu. On était prêt, pour Fénéon, à organiser soirées, cocktails ou dîners artistiques d'affaires, en mémoire des belles années de la bataille pour l'art nouveau. C'est parce que le commerce d'art d'avant-garde fut ainsi porté, après 1906-1907, par la réalité des habitus de ce milieu international, qu'il entra dans le domaine des valeurs sûres. On n'avait plus à ce demander, entre amateurs, si la peinture vendue par Fénéon monterait un jour, encore moins si elle avait une valeur artistique. On savait collectivement qu'un réseau international s'y intéressait, que cet art circulait, qu'on en parlait et qu'il intéressait nécessairement les milieux les plus cultivés, ceux des hommes de lettres. Le marché de l'art d'avant-garde était désormais consolidé par des conventions².

Daniel-Henry Kahnweiler : le cubisme entre affaires, amitiés et philosophie

Les concurrents de la galerie Bernheim-Jeune sur le marché de l'art d'avant-garde bénéficièrent naturellement de cette évolution. Le réseau et le marché constitué autour de Fénéon restaient, cependant, essentiellement centrés sur Paris. Le jeune Allemand Daniel-Henry Kahnweiler, qui avait reçu une formation de banquier d'affaires, connaissait l'Europe économique de son époque et avait aussi ses entrées dans le champ littéraire, prit le parti d'étendre ce réseau et de le renouveler, cette fois pour des artistes encore plus avant-gardistes que les riches toiles de Matisse exportées par Fénéon. Acheter du cubisme ne pouvait « aller de soi », même chez les collectionneurs les plus téméraires. Kahnweiler ne pouvait, à la différence de Fénéon, fonder son commerce sur les habitus, les références communes et les représentations collectives d'une petite élite. Il fallait trouver quelque chose d'autre.

¹ Lettre de Fénéon au comte Kessler, Paris, 18 janvier 1908 – Fonds Kessler, DLA.

² On se réfère ici aux thèses de la théorie économique des conventions, développée dans les années 1980 par Olivier Favereau et André Orléan. L'hypothèse centrale de l'économie des conventions consiste à avancer que l'accord entre individus, même lorsqu'il se limite au contrat d'un échange marchand, n'est pas possible sans un cadre commun. Ce cadre est désigné par le mot de « convention », qu'on définit comme un « système d'attentes réciproques sur les compétences et les comportements, conçus comme allant de soi et pour aller de soi ». C'est également « l'organisation sociale au travers de laquelle la communauté se dote d'une référence commune, produit une représentation collective extériorisée qui fonde les anticipations individuelles » (André Orléan). Outre les nombreux chapitres de manuels d'économie abordant la question, on peut se reporter par exemple à l'ouvrage collectif publié sous la direction de Philippe Batifoulier, *Théorie des conventions*, Paris, Economica, 2001.

Tout semble avoir été dit sur Kahnweiler, son engagement courageux en faveur de Braque, Derain, Vlaminck, Picasso, Léger, Van Dongen, Gris et autres, sur ses relations nombreuses avec l'étranger, sur sa stratégie risquée de n'exposer aucun de ses artistes dans les Salons parisiens, et de ne les montrer que dans les grandes expositions ou galeries étrangères. Ce personnage, dont les héritiers ont généreusement fait don de nombreuses œuvres aux musées nationaux, a eu les honneurs de la gloire lors d'une riche exposition tenue au Musée national d'art moderne en 1984, avant que Pierre Assouline ne lui consacre une importante biographie publiée en 1989¹. On a du mal, pourtant, à comprendre dans ces ouvrages comment Kahnweiler réussit à placer le cubisme sur les marchés étrangers, s'il mit en place une stratégie, et laquelle, quel était le cubisme qu'il exporta – car il y eut plusieurs cubismes², et si sa clientèle était aussi cohérente socialement que celle de Fénéon. Le courage n'explique pas tout.

Kahnweiler joua toujours, d'abord, le jeu du marchand : il entretint des relations amicales et obligeantes avec ses artistes³, que formalisèrent, dès que possible, des contrats d'exclusivité. Le jeune marchand avait adopté le parti d'acheter et de vendre bon marché les peintres jeunes : il supprimait donc d'emblée, pour les décisions de ses éventuels clients, l'obstacle du prix. Il sut, surtout, entretenir un réseau international d'amateurs. Une telle stratégie n'était possible cependant, que dans un contexte de sécurité financière et commerciale que Durand-Ruel, Vollard ou Druet n'avaient pas à leurs débuts. Seule la sécurité financière permit à Kahnweiler de s'adonner *exclusivement* à la vente d'œuvres d'avant-garde, alors que ses prédécesseurs (même les Bernheim-Jeune) ne placèrent jamais tous leurs œufs dans le même panier. Seul un réseau bien établi d'amateurs et de médiateurs vers l'étranger le rendit capable de centrer son affaire sur le marché étranger, alors que les autres marchands parisiens furent toujours plus à l'aise sur la place parisienne. C'est, enfin,

¹ Voir *Donation Louise et Michel Leiris – Collection Kahnweiler-Leiris*, catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1984, *Daniel-Henry Kahnweiler – marchand, écrivain, éditeur*, Catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, et Pierre Assouline, *L'homme de l'art. D.H. Kahnweiler 1884-1979*, Paris, Balland, 1988 (rééd. Folio 1999). Précisons avec mesure que si les catalogues de l'exposition de 1984 sont extrêmement riches en documents reproduits ou édités, et en analyses historiques, la biographie de Pierre Assouline sacrifie plus encore à l'éloge du grand homme, jusqu'à pécher par un trop grand nombre d'anachronismes et par l'adhésion acritique aux lectures de l'histoire de l'art par Kahnweiler lui-même. La traduction libre de textes d'archives, d'autre part, rend périlleuse toute citation extraite de l'ouvrage. La chance de l'auteur est cependant d'avoir eu accès aux archives de la galerie Kahnweiler-Leiris, dont l'actuel directeur refuse maintenant la consultation aux chercheurs. J'ai recouru également à des entretiens avec Kahnweiler publiés ça et là : en particulier Daniel-Henry Kahnweiler, *Mes Galeries et mes peintres*. Entretiens avec Francis Crémieux, Paris, Gallimard, 1982, 1998² ; et de George Bernier et Pierre Cabanne, *D.-H. Kahnweiler marchand et critique*, Paris, Séguier, 1997.

² Voir à ce sujet les mises au point de Christopher Green, « Les définitions du cubisme », in *Les Années cubistes*, catalogue cité plus haut, pp. 18-30.

³ En témoignent ses relations avec Picasso ou Juan Gris – Picasso en rupture de couple, pour lequel il alla jusqu'à chercher un logement et organiser le déménagement, pendant que l'artiste peignait dans le Midi.

très certainement sa qualité d'étranger, passé par Paris et Londres avant de se lancer dans la vente d'œuvres d'art, qui le rendit apte à comprendre quelles œuvres pourraient intéresser les réseaux allemands d'amateurs d'art, et de proposer une interprétation (philosophique et kantienne) du cubisme qui pourrait susciter l'intérêt des collectionneurs allemands.

Un marchand financier ?

Kahnweiler en effet avait eu la chance de bénéficier, à ses débuts, du soutien financier familial sans lequel il n'aurait pu ouvrir sa galerie en 1907. Le jeune marchand avait deux oncles maternels à Londres : les Neumann, une famille de banquiers, financiers, s'étaient spécialisés depuis deux siècles dans la vente de métaux précieux, amassant une considérable fortune que les deux oncles faisaient fructifier avec talent. Ils possédaient apparemment des mines d'or et de diamants en Afrique du Sud, brassant les affaires avec professionnalisme, sagesse et savoir faire. Julius Kahnweiler, le père de Daniel-Henry, était leur représentant à Stuttgart. Il vivait de commissions sur les opérations qu'il réalisait pour le compte de ses beaux-frères. Destiné plus ou moins d'office à une carrière de financier, Daniel-Henry fut placé en 1901 dans une grande banque de Francfort, grâce à ses relations familiales. Il fut ensuite confié à ses oncles qui décidèrent, en 1902, de l'envoyer à Paris. Là il fut recommandé auprès d'un certain Tardieu, grand agent de change, et fit un stage d'apprentissage du métier.

En 1905, ses oncles le rappelèrent à Londres. Kahnweiler travailla deux années dans les bureaux d'un des deux Neumann, avant de leur annoncer, début 1907, qu'il entendait devenir marchand d'art. Après entretien avec son père et ses oncles, le jeune homme parvint finalement à obtenir 1 000 livres (soit 25 000 francs or) pour ouvrir sa galerie, acquérir des tableaux et maintenir, sinon faire prospérer son affaire. Il disposait d'une année pour réussir, sans manquer de rien pour entretenir son foyer récemment fondé.

Kahnweiler ne dit pas, dans les entretiens qu'il consacra après la Deuxième guerre, ce qu'il retint de ces premières années de financier en herbe – ou même de financier quasi professionnel, puisqu'il accumula cinq années de pratique¹. On peut penser qu'il y apprit les techniques de base du placement d'argent, et les meilleures manières de le faire fructifier. Peut-être les archives de la galerie Leiris ont-elles conservé des éléments selon lesquels Kahnweiler sut placer de manière intelligente quelques fonds de sécurité, et les faire fructifier en bourse. Car était-il possible de vivre uniquement sur les bénéfices de ventes

¹ Voir par exemple les deux entretiens accordés par Kahnweiler à George Bernier et Pierre Cabanne, en 1955 et 1969, *D.-H. Kahnweiler marchand et critique*. Préface de Pierre Cabanne. Paris, Séguier, 1997 ; ainsi que *Mes Galeries et mes peintres*. Entretiens avec Francis Crémieux, Paris, Gallimard, 1998.

d'art moderne, et ce vers l'étranger, sachant quels coûts impliquaient les expéditions d'œuvres, et surtout leurs reproductions dont Kahnweiler faisait une utilisation systématique ? Faire des photos coûtait extrêmement cher. Après la Première guerre, lorsque les biens de sa galerie furent séquestrés en tant que biens allemands, Kahnweiler reçut une lettre de Derain où l'artiste lui apprit qu'on songeait à vendre des albums imprimés à partir des fonds photographiques de la rue Vignon – le fonds, conservé chez le photographe de Kahnweiler, Délétang, avait échappé au séquestre. Kahnweiler, blessé, répondit dans une lettre du 26 décembre 1919 : « ... Les photos – tenez ! Vous devez bien savoir que ça me coûtait plus, beaucoup plus, alors de faire photographier tous les tableaux que la vente des photos me rapportait¹. »

Kahnweiler aurait-il pu maintenir son activité sans revenus extérieurs ? Une comparaison sommaire de l'affaire de Kahnweiler avec celle du marchand berlinois Herwarth Walden, qui fondait son activité sur les mêmes milieux d'amateurs que Kahnweiler, les mêmes réseaux d'intermédiaires, et leur offrait un choix plus large encore de styles et de toiles, est à cet égard très révélatrice. Walden, qui avait créé sa galerie à partir de sa revue *Der Sturm* en 1912, s'inspira largement de Kahnweiler dans sa pratique de marchand d'art. Il ne limita pas cette inspiration à refuser à ses artistes d'exposer dans d'autres Salons ou galeries que la sienne², ou à passer avec eux le plus possible de contrats d'exclusivité. L'affaire de Walden ne put marcher qu'avec des soutiens extérieurs. Karl Kraus (1874-1936), le grand journaliste et critique autrichien de *Die Fackel*, avait déjà aidé, en 1910, à la publication semestrielle du *Sturm*³. La galerie fonctionna largement grâce au soutien de Bernhard Koehler (1849-1927), l'oncle de l'épouse du peintre August Macke (1887-1914) qui l'avait mis en contact avec l'art moderne. L'industriel soutint en particulier le premier Salon d'Automne allemand organisé par Walden en 1913 (*Erster deutscher Herbstsalon*). Outre ces soutiens financiers extérieurs, Walden se lança dans de menues pratiques financières apparemment connues des marchands d'art. Le galeriste, en effet, prit l'initiative de se financer par des actions. Il le fit, cependant, apparemment plus en dilettante qu'en professionnel. Franz Marc en témoigna :

¹ Cité dans le cat. exp. *Daniel-Henry Kahnweiler...*, *op. cit.*, p. 127.

² En témoigne par exemple une carte postale de Franz Marc à Wassily Kandinsky du 31 octobre 1913 : « Walden schreibt heute : "nach meiner Ansicht kann kein Künstler bei Arnold im Januar ausstellen, der im Herbstsalon hängt.... die force majeure des Herbstsalons zwingt dazu..." » [« Walden m'écrit aujourd'hui : "à mon avis, aucun artiste qui expose dans [mon] Salon d'Automne ne doit exposer chez Arnold en janvier... la force majeure du Salon d'Automne y contraint. »] *Briefwechsel*, *op. cit.* lettre n° 193, p. 243.

³ En mai 1910, la première reproduction présentée dans la revue fut d'ailleurs un croquis représentant Karl Kraus (*Der Sturm*, n° 12 – mai 1912).

Avec ses actions il semble que cela va très mal. Vous avez donc aussi reçu de lui le papier ? Il émet des actions à 25,50 et 100 marks, à volonté, pour pouvoir avec l'argent liquide [obtenu] passer la crise momentanée. Je me suis porté membre avec une petite action ; il est malheureux que nous ne puissions faire plus... Car Walden est digne de cette aide, à n'importe quel prix. [...] Si pour vous les choses vont bien, faites le aussi ; bien-sûr, en quelque sorte c'est à *fond perdu* [*sic* et en français dans le texte], mais quand même, on l'aide de cette manière¹.

Kahnweiler n'aurait pas fait de la sorte. Walden avançait « à fonds perdus » : c'est encore une fois Bernhard Koehler qui mit fin au désastre financier de Walden, lequel pratiquait manifestement assez mal l'émission boursière (non cotée).

Kahnweiler, au contraire, réussit. Comment put-il assurer, aux artistes dont il soutenait la carrière, des mensualités, alors que le marché de l'art moderne était entièrement sujet aux saisons, aux aléas de telle ou telle exposition, et à ceux, plus importants encore, de la conjoncture économique ? Osons supposer que Kahnweiler avait su placer des sommes d'argent importantes, aux revenus réguliers et assurés, qui lui permirent de maintenir la base des versements mensuels à ses artistes. Le chapitre de ses gains, dépenses et profits, est une analyse à faire lorsque les livres de comptes du marchand, s'ils sont encore en possession de l'inaccessible galerie Leiris, seront disponibles. Avait-il placé son argent en acquérant des actions ? Ou des obligations, placement plus sécurisé, aux revenus réguliers, en particulier pour celles émises par les États, et dont les gouvernements français faisaient largement usage à l'époque ? La « Belle Époque » avait vu s'accélérer fortement les exportations de capitaux français, vers la Russie pour plus du quart, mais aussi vers la Turquie, la riche bourgeoisie plaçant son argent en général dans les emprunts d'États publics. De même les entreprises coloniales, dont les taux de profits pouvaient atteindre, entre 1903 et 1911, entre 25 et 38 %, étaient à même d'attirer les investissements privés. L'évolution croissante des cours de la Bourse, et en particulier des actions, depuis 1903-1905, ne pouvait qu'encourager un professionnel de la finance à placer quelques capitaux pour les faire fructifier².

¹ Franz Marc à Gabriele Münter, le 19 juillet 1912 : « Mit seinen Aktien scheint es sehr schlecht zu gehen. Sie haben soch auch von ihm das Schreiben bekommen? Er gibt Aktien zu 25,50 und 100 Mk, in beliebiger Anzahl heraus, um durch das Bargeld die momentane Krise überstehen zu können. Ich hab mich mit einer kleinen Aktie beteiligt; es ist ein Jammer, daß man es nicht nachdrücklicher machen kann. Denn Walden ist diese Hilfe unbedingt wert. [...] Wenn's irgend geht, thun Sie doch mit ; es ist natürlich in gewissem Sinne à fond perdu, aber geholfen wird doch damit. » Wassily Kandinsky et Franz Marc, *Briefwechsel, op. cit.*, n° 128, p. 184.

² Voir Paul-Jacques Lehmann, *Histoire de la Bourse de Paris*, Paris, PUF, 1997, chapitre III (pp. 32 et 38). Après une baisse consécutive au ralentissement économique de la fin du XIX^e siècle, les cours boursiers reprennent leur croissance en 1903. Une nouvelle baisse, provoquée par la guerre russo-japonaise, n'empêche pas l'amorçement d'un nouveau cycle en 1905. Les dividendes augmentent de l'indice 104 en 1904-1908 à l'indice 125 en 1909-1913. La hausse la plus importante semble avoir été celle des actions des sociétés industrielles (5,8 MMF de valeur boursière en 1900, 15,1 MMF en 1913). Les tensions internationales font baisser les cours à partir de septembre 1912. C'est justement à partir de cette époque que Kahnweiler s'investit très fortement sur ses débouchés à l'étranger.

Certes, pour revenir à la comparaison entre Kahnweiler et Walden, le premier était à la source d'un commerce dont Walden n'était finalement que l'intermédiaire : celui des avant-gardes cubistes parisiennes. Il disposait en fait d'un marché plus large, international, que Walden cantonné dans les quartiers intellectuels de la capitale prussienne – même si Walden misa lui aussi sur un important réseau, vers les multiples capitales de l'Allemagne, d'Europe du Nord et de l'Est. Mais Kahnweiler était parti avec une dotation bien plus forte que celle de Walden qui était quasiment nulle en 1912. Et Kahnweiler pouvait très probablement compter sur les secours de sa famille, si quelque mauvaise aventure venait un jour remettre en cause son activité de marchand d'art. Kahnweiler, enfin, était un véritable d'homme d'affaires, et en avait reçu la formation.

Cette dimension du marchand est encore voilée. Kahnweiler insista toujours, dans ses entretiens sur sa période formation aux métiers de la finance, sur le temps qu'il passa dans les théâtres, les cafés, les expositions et les Salons, restant muet sur ses heures dans les milieux d'affaires, comme si cette expérience n'avaient compté en rien dans sa carrière de marchand. Posons l'hypothèse contraire. Dans ces entretiens, la perspective d'auto-promotion ou d'auto-justification du marchand, ou simplement la logique moderniste exigeait l'omission de tout aspect financier ou commercial. Bien d'autres marchands y avaient sacrifié avant Kahnweiler, et Kahnweiler ne fut pas le dernier à y sacrifier. Les marchands d'art, si l'on se réfère à l'étude de Raymonde Moulin sur *Le Marché de la peinture en France*, aiment en général insister sur leur désintéressement, et rapprocher le plus possible leur image de celle d'un artiste¹. Kahnweiler, dans la même logique, insista sur son désir, dans sa jeunesse, d'être chef d'orchestre. Cette ambition aurait été contrecarrée par son père. D'après Kahnweiler, sa « vocation » de marchand de tableaux correspondit ainsi à « la conscience que j'étais, non un créateur, mais plutôt, comment dirais-je, un intermédiaire dans un sens relativement noble, [...] n'étant pas capable de composer². » Sa formation financière et les méthodes qu'il en avait retenues n'entraient pas dans l'idéal d'une vocation d'intermédiaire artistique.

Le réseau international de Kahnweiler

Outre ces pratiques financières, et les très probables placements qui permirent Kahnweiler d'assurer à ses artistes des revenus réguliers et de ne pas dépendre de la vente souvent aléatoire de la peinture d'avant-garde, le marchand put orienter ses activités de manière quasi exclusive vers l'étranger, après 1909, parce qu'il disposait d'un réseau

¹ Voir Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, op. cit., pp. 109 et suivantes.

² Kahnweiler, *Mes Galeries et mes peintres*, op. cit., p. 15.

international solide. Dans ses années de formation à Paris, le jeune financier avait déjà bien parcouru l'Europe, visitant expositions et Salons, à l'étranger comme à Paris. Lorsqu'il ouvrit sa galerie, il n'oublia pas de s'informer régulièrement des évolutions du marché de l'art international, lisant *The Studio* ou *The Burlington Magazine* qui paraissait depuis 1903. Bientôt Kahnweiler entra en relation avec les revues d'art étrangères, des plus importantes aux plus marginales. D'après son biographe Pierre Assouline, ces revues le sollicitaient régulièrement pour des reproductions de tableaux - d'autant plus que les toiles cubistes étaient devenues l'innovation radicale qu'il convenait de voir avant d'en pouvoir discuter¹. Comme Druet en effet, Kahnweiler faisait photographier systématiquement les toiles de ses peintres. Ce principe méthodique lui permit ainsi de faire connaître le travail de ses artistes en France et à l'étranger, en diffusant ses clichés à la demande. Premier travail sur une réputation internationale qui fut précieuse dans l'exportation de ses tableaux.

Kahnweiler, surtout, s'appuya dès ses premiers pas dans le commerce de l'art, sur une clientèle internationale, composée d'amitiés constituées dans ses années de formation ou rencontrées lors de ses soirées aux théâtres et dans les cafés parisiens. Il souligna plus tard à Georges Bernier, venu l'interroger en 1955 sur les débuts du cubisme : « N'oubliez pas qu'en ce temps-là une galerie, des peintres et le propriétaire de la galerie pouvaient vivre avec très peu d'amateurs, trois ou quatre, mais c'étaient, il est vrai, des amis fidèles². » Roger Dutilleul en France, en Suisse Hermann Rupf (1880-1962), en Russie Serge Stschoukine (1854-1936) et Ivan Morosoff, furent les premiers amateurs et les plus fidèles de sa galerie, sans oublier Gertrude Stein (1874-1946) qui se mit, après 1909, à promouvoir furieusement les qualités de Picasso. L'amitié comptait beaucoup dans la solidité de ce réseau d'amateurs. Roger Dutilleul (1873-1956) était un Parisien de la haute bourgeoisie, sans véritable fortune. Fils d'un censeur de la Banque de Paris, conseiller référendaire à la Cour des Comptes, administrateur délégué de la société de ciments Portland du Boulonnais, il put cependant consacrer ses revenus à sa passion pour l'art, d'autant plus que ce célibataire n'avait aucune famille à charge et vivait très en retrait dans son appartement de la plaine Monceau. Sa grande amitié avec Kahnweiler aurait frôlé l'unité artistique parfaite, à ceci près que Kahnweiler, dont il suivait tous les goûts, ne parvint jamais à lui faire acheter des toiles de Juan Gris.

L'écrivain américaine Gertrude Stein et Kahnweiler s'étaient rencontrés par l'intermédiaire d'Henri Matisse, dont le jeune marchand fréquentait l'atelier en 1907. Stein

¹ Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 85.

² George Bernier et Pierre Cabanne, *D.-H. Kahnweiler marchand et critique*, *op. cit.*, p. 21.

fut pour les cubistes, en particulier pour Picasso, une propagandiste idéale vers un petit réseau d'amateurs américains qu'elle sut convaincre de l'originalité du peintre espagnol. Serge Stschoukine et Ivan Morosoff vinrent également à Kahnweiler à partir de leur intérêt pour Matisse. Le jeune marchand sut entretenir leur intérêt pour le cubisme en leur envoyant régulièrement des reproductions en noir et blanc, en petit format, des dernières réalisations du peintre. Point n'était besoin de faire une présentation supplémentaire des œuvres communiquées de la sorte : Kahnweiler savait, comme Vollard, que les deux collectionneurs achetaient d'autant plus une œuvre qu'elle leur paraissait inaccessible ou désirée par un autre.

Le Bernois Hermann Rupf enfin, fut un des premiers intermédiaires de Kahnweiler vers l'Allemagne, l'Europe centrale et la Russie. Le marchand l'avait rencontré en 1901, lors de son séjour à Francfort, et leur amitié s'était fondée sur de mêmes goûts littéraires, artistiques et musicaux. Rupf était d'une famille de commerçants en mercerie, les plus importants dans la région de Berne. Les deux amis se retrouvèrent l'année suivante à Paris où ils partagèrent le même logement. Ensemble, ils parcouraient les musées, le Salon des Indépendants ou les cafés d'artistes. Leur amitié devint très solide, et les deux amis se retrouvèrent même à l'époque du séjour londonien de Kahnweiler. En 1906, Rupf rentra à Berne, où il reprit les activités familiales dans la mercerie. L'homme avait du goût, et les moyens de les suivre. Dès 1908, il acheta à Kahnweiler des Braque, des Derain et des Picasso. Après 1912, il acquit chez lui des œuvres de Gris et de Léger. Rupf servit de pont entre le peintre Paul Klee et Kahnweiler, puisqu'il était l'ami des deux. Il lui servit également d'intermédiaire vers la Suisse. Lorsque, la guerre déclarée, Kahnweiler fut isolé dans son exil à Berne, Rupf lui prêta de l'argent et continua à lui acheter des œuvres.

Autre pilier du réseau international de Kahnweiler, Wilhelm Uhde (1874-1947)¹. Rupf et Kahnweiler avaient rencontré ce courtier-collectionneur atypique lors de leurs visites au Café du Dôme, au carrefour des boulevards Montparnasse et Raspail, où l'émigration artistique allemande avait élu domicile. Uhde y était le doyen, maître de l'endroit, vieux sage au milieu des jeunes. Après des études de droit à Munich, il s'était reconverti en histoire de l'art à Florence, avant de se fixer à Paris. Collectionneur passionné, il passa de la fièvre du jeune homme persuadé de pouvoir dénicher d'authentiques chefs d'œuvres de maîtres à bas prix, à celle du promoteur des jeunes générations. Il s'intéressa ainsi à la génération 1905,

¹ Voir à son sujet Manfred Flügge, « Von Bismarck zu Picasso. Ein Deutscher Kunsthändler in Paris : Wilhelm Uhde (1874-1947) », *Dokumente* 44 (1988), pp. 485-492 et, en français, Liliane Meffre, « Daniel-Henry Kahnweiler et Wilhelm Uhde, le marchand et l'amateur » in catalogue d'exposition *Daniel-Henry Kahnweiler*, *op. cit.*, 1984, pp. 77 et suivantes.

fauves et émules du fauvisme et au Picasso des premières époques, exposant ses toiles dans de petits appartements qu'il louait pour l'occasion.

C'est Uhde qui, le premier, parla de Picasso à Kahnweiler, en 1907. L'Allemand se mit à acheter des toiles de Braque, Picasso et Henri Rousseau dès 1908, et à constituer une importante collection qu'on vint voir de partout. Le dimanche, dans son vaste appartement du quai aux Fleurs, il recevait ses amis peintres et collectionneurs, ou marchands de passage, dont il favorisait les rencontres. Uhde élargit bientôt le cercle de ses visiteurs. Le peintre allemand Friedrich Ahlers-Hestermann (1895-1973) témoigna ainsi pendant la guerre :

C'est là qu'il reçut d'abord le cercle de ses amis [...], mais aussi ensuite des étrangers, des gens recommandés sans plus de précautions, des acheteurs de tableaux ne doutant de rien, des amateurs d'art, pour la plupart des dames de Munich, de Russie et de Scandinavie, qui suivaient avec avidité et angoisse ce qu'il y avait de plus actuel. Car une modification s'était produite chez Uhde, son amour s'était porté avec une grande exclusivité sur deux nouvelles apparitions : Picasso (et son proche compagnon Braque) ainsi que Henri Rousseau, le Douanier¹.

Uhde fit ainsi acheter des tableaux à ses amis et relations, en particulier Edwin Suermondt qu'il avait connu à Heidelberg pendant ses études. Le collectionneur, vers lequel se dirigeaient la plupart des Allemands ou Suisses venus découvrir à Paris l'art moderne, n'oublia jamais de les conduire à la galerie Kahnweiler². Uhde se fit d'autre part l'organisateur d'expositions de Picasso, de Braque et de Rousseau (dont Kahnweiler ne proposait pas les œuvres) à la Sécession de Berlin et au *Sonderbund* de Cologne en 1912. Entre lui et Kahnweiler, régnaient une complicité solide et un respect mutuel, que souda plus encore une même mésaventure : la confiscation de leurs collections restées à Paris pendant la Première guerre.

Par l'intermédiaire de Uhde, Kahnweiler fut mis en contact avec Alfred Flechtheim (?-1937), originaire d'une famille de marchands de grains en Westphalie, dont il avait repris les affaires. Flechtheim flânait souvent dans le somptueux appartement du quai aux Fleurs³. Il se promenait également dans les quartiers des marchands d'art. Rue Laffitte, il acheta du Picasso chez Clovis Sagot, lequel lui présenta le peintre. Passé ensuite chez Bernheim-Jeune, où il fut séduit par Fénéon qui lui aurait vendu des aquarelles de Rodin, et une œuvre de Van

¹ Friedrich Ahlers-Hestermann, dans *Kunst und Künstler*, XVI^e année, 1916 (traduit dans le cat. exp. *Paris-Berlin*, *op.cit.* pp. 30-31).

² Ainsi Paul Klee, qui fit en avril 1912 un voyage à Paris, passa plusieurs heures au café du Dôme le 11 avril ; le lendemain il passa l'après-midi chez Wilhelm Uhde, où il put voir des toiles de Rousseau, Braque et Picasso. Le 13 avril Klee se rendit à la galerie Kahnweiler où il remarqua des tableaux de Derain, Braque et Picasso. Voir son journal en allemand, *Tagebücher*, *op. cit.*, pp. 324-325.

³ Sur Flechtheim, voir *Der Kunsthändler Alfred Flechtheim als Verleger*, Universitätsbibliothek Düsseldorf, Düsseldorf, 1987 et Monika Flacke-Knoch, *Car Einstein und Alfred Flechtheim – Vermutungen zu einer Wirkungsgeschichte*, Sonderausdruck aus dem Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band XLVIII / XLIX, Dumont Verlag Köln, 1988, pp. 473-484.

Gogh représentant des pommes de terre, il rencontra ensuite Kahnweiler. A son sujet il déclara en 1927 : « Pour moi, la connaissance la plus fertile était celle de Kahnweiler à qui je dois d'être devenu ce que je suis maintenant, un propagandiste de l'art contemporain français en Allemagne, ce que Paul Cassirer a été pour les impressionnistes¹. »

Lié aux directeurs des musées rhénans et aux artistes allemands impliqués dans la lutte pour faire comprendre au public allemand l'art moderne, Flechtheim s'investit dans l'organisation de la grande exposition du *Sonderbund* de Cologne. Le succès de cette expérience, et les relations qu'il avait nouées pour l'occasion, le décidèrent à créer sa propre galerie d'art en décembre 1913, à Düsseldorf. L'ancien marchand de grains vendrait des toiles d'avant-garde, exposant des peintres rhénans, Allemands fidèles du café du Dôme, ainsi que les œuvres envoyées par Kahnweiler ou Wilhelm Uhde.

L'amitié de Kahnweiler avec Uhde et Flechtheim fut fondamentale dans l'introduction du cubisme sur le marché de l'art moderne en Allemagne. Outre leur passion commune pour cette peinture, les trois hommes pouvaient être réunis par la similitude relative de leurs parcours : ayant fait leurs premières armes dans le monde du droit et des affaires, ils avaient changé radicalement d'orientation et s'étaient tournés vers l'art. Au lieu d'une concurrence, c'est une large complémentarité qui souda cependant leur collaboration : Uhde, sans être jamais vraiment marchand, mais qui l'était tout de même un peu, se spécialisa dans la promotion de la peinture d'Henri Rousseau, dit le Douanier ; il fut d'autre part un intermédiaire exceptionnel entre Allemands et Parisiens, tant ses relations étaient développées, sa position au café du Dôme centrale, et son abord sympathique. Kahnweiler, lui, régnait sur le commerce de la peinture cubiste à Paris, d'autant plus qu'il s'était assuré, après 1912, de l'exclusivité de ses relations avec Braque, Picasso, Derain, et bientôt Gris et Léger. Flechtheim ne fut jamais un concurrent pour lui, mais un collaborateur : il s'installa bien plus tard comme marchand d'art moderne, et ce à Düsseldorf : sa galerie fut un prolongement en Allemagne de celle Kahnweiler, dans la cordialité favorisée par l'atmosphère obsidionale dont l'art moderne était entouré en Allemagne avant 1914.

Le collectionneur tchèque Vincenc Kramar (1877-1961) enfin, fut l'un des clients les plus fidèles de Kahnweiler, et son meilleur introducteur en Europe centrale². Lui aussi d'une famille de commerçants aisés, il avait pu, à la différence de Kahnweiler, se tourner très tôt vers la philosophie et l'histoire de l'art, d'abord à Prague, puis à Munich et à Vienne. A Vienne, où l'histoire de l'art était enseignée comme une discipline autonome, il s'était

¹ Christian Zervos, « Entretien avec Alfred Flechtheim », *Feuilles Volantes*, Bulletin de l'actualité artistique, ... Supplément à la revue *Cahiers d'Art*, n° 2 – MCMXXVII : Nos Enquêtes.

² Voir *Vincenc Kramar : un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*, Paris, RMN, 2002.

imprégné d'une approche nouvelle de l'histoire de l'art. Alois Riegl (1858-1905) et Franz Wickhoff (1853-1909) tournaient alors l'attention de leurs étudiants vers les œuvres, en dehors des théories préconçues. Ils refusaient de considérer l'Antiquité gréco-romaine comme le sommet de l'histoire de l'art et prônaient une lecture historique et évolutive des œuvres.

Spécialiste du gothique, Kramar vint à Paris pour la première fois à l'automne 1910. Dès le printemps 1911 il se mit à acheter des Picasso, d'abord chez Vollard, puis chez Kahnweiler. Le collectionneur se passionna pour l'évolution du travail de Picasso, dont il appréciait la portée scientifique, sujette aux interprétations philosophiques. En novembre 1911, Kramar acheta au marchand de la rue Vignon des œuvres alors des plus hardies, la *Femme à la guitare près d'un piano* et la *Femme jouant de la guitare* où Picasso avait déconstruit puis reconstruit ses figures¹. Il acheta par la suite les œuvres les plus récentes de Picasso, en particulier des toiles du début du cubisme dit synthétique, où Picasso avait introduit ses premières lettres au pochoir. Lors de ses fréquents séjours parisiens, entre 1910 et 1914, Kramar n'oublia jamais de se rendre chez Kahnweiler. Chaque fois que Kahnweiler recevait des œuvres nouvelles de Picasso, il télégraphiait à Prague et Kramar s'empressait de venir à Paris. L'importante collection de l'amateur fut un des phares du rayonnement du cubisme à Prague et en Europe centrale, ainsi qu'en Allemagne. Kramar prêta par exemple des œuvres aux expositions du *Sonderbund* à Cologne en 1912, à Berlin à la *Neue Galerie* à l'automne 1913. Surtout il se fit le défenseur en Europe centrale de la primauté de Braque et Picasso – en particulier contre les cubistes français, adhérant pleinement aux vues de Kahnweiler sur la situation des arts plastiques dans le champ international de l'art moderne².

Le marchand philosophe ?

Le point commun de ces grandes amitiés, et ce qui les regroupa autour du cubisme, fut leur intérêt pour une approche nouvelle de l'histoire de l'art, en particulier pour une approche évolutive et formaliste. Yves-Alain Bois a souligné combien Kahnweiler conçut toujours son métier de marchand d'art « de manière partisane et propédeutique³ », manière

¹ Pablo Picasso, *Femme à la guitare près d'un piano*, 1911, huile sur toile, Prague, Galerie Narodni (OPP.11:07) ; la *Femme jouant de la guitare* n'est pas répertoriée par le catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Picasso (*Online Picasso Project*), sauf un dessin à la plume et au crayon daté de 1912-1913 et conservé au Musée Picasso de Paris, qui n'est manifestement pas l'œuvre acquise en 1911 par Kramar.

² Voir *infra*. D'après Olga Uhrová (« Vincenc Kramar et D.-H. Kahnweiler : des "affinités électives" », in *Vincenc Kramar...*, *op. cit.*, pp. 26-38), Kahnweiler et Kramar avaient « des opinions très similaires sur la genèse et l'évolution du cubisme. Pour Kramar comme pour Kahnweiler, les véritables fondateurs du cubisme étaient Picasso et Braque ». Cette communion de pensée est fort bien reflétée par la correspondance entre les deux hommes, ainsi que les carnets de notes rédigés par Kramar lors de ses séjours parisiens.

³ Yves-Alain Bois, « Daniel-Henry Kahnweiler », *Encyclopedia Universalis*, 2002.

qui pouvait plaire à ses amis philosophes et historiens d'art pénétrés d'une conception nouvelle, et sujette à polémiques, de l'histoire des formes.

Cette communion théorique et philosophique put, en particulier, s'épanouir autour de l'œuvre de Picasso qui, depuis ses débuts de peintre, était passé par les styles les plus variés, d'une peinture sombre et réaliste, à une peinture plus symbolistes, puis sociale, puis anarchiste, passant par la dureté de sa période bleue, la joie des toiles roses de la période suivante, puis des paysages et des personnages cézanniens, colorés, de plus en plus primitifs jusqu'à l'invention des *Demoiselles d'Avignon* en 1907, avant d'aboutir au cubisme. L'évolution du travail de Picasso était à lui seul l'illustration parfaite d'une évolution des formes, que Kahnweiler sut mettre en évidence non tant dans ses écrits commencés après 1914, qu'en *montrant* les toiles de sa galerie. Par sa manière d'exposer les toiles de Picasso, par les envois qu'il choisit de faire à l'étranger, ou les œuvres qu'il encouragea les organisateurs d'expositions à l'étranger à choisir, Kahnweiler fut l'acteur principal de la constitution d'une présentation historique, évolutive et intellectuelle du cubisme. On en étudiera plus loin les détails. Soulignons déjà que cette présentation convenait parfaitement à l'horizon d'attente de ses amis et collectionneurs d'Allemagne ou d'Europe centrale, ou de Gertrude Stein qui se disait philosophe. Elle constituait une propédeutique visuelle à la difficile peinture cubiste, introduction progressive et pédagogique à un art dont la compréhension procurait à elle seule une rare jouissance esthétique.

Kahnweiler n'avait pas donc le seul avantage d'être Allemand, donc de pouvoir recourir à un réseau solide à l'étranger. Comme Fénéon finalement, il partageait avec ses clients une même propension à aborder l'art non comme une marchandise, mais comme un objet d'analyse esthétique, un élément dans l'histoire de l'évolution des formes et des visions du monde. Il encouragea même cette approche chez ses amateurs. Plus que d'un simple goût pour la nouveauté ou d'une soif de distinction habituelle, la défense du cubisme pouvait donc devenir la conséquence d'une nécessité intellectuelle et intérieure. Kahnweiler était persuadé, avec ses amateurs, que le cubisme marquait un tournant historique dans l'histoire des formes, tournant dont ils pouvaient participer ensemble en promouvant le cubisme de par l'Europe.

C) Méthodes et pratiques nouvelles

Si les marchands présentés ici furent des personnalités d'exception, chacun apportant une touche originale dans l'exportation de la peinture d'avant-garde parisienne à l'étranger, il reste que ces marchands mirent en œuvre des pratiques communes qui, à la veille de la guerre constituèrent un patrimoine commun aux marchands d'art moderne. Fondé sur le

monopole, le commerce d'art nouveau pouvait permettre d'échapper à une concurrence trop importante. Les années 1900 marquèrent l'âge d'or des contrats d'exclusivité avec les artistes, de plus en plus écrits après 1908 – ainsi ceux de Matisse avec Bernheim-Jeune ou de Kahnweiler avec ses artistes, alors que les contrats de Durand-Ruel étaient oraux et moraux. Corollaire de ces pratiques monopolistiques, celle des alliances internationales entre marchands fut le fruit d'un partage savant du marché : un marchand proposait à Paris la production d'un artiste, tandis que son allié à l'étranger commercialisait son œuvre hors des frontières. A la veille de la guerre, certaines alliances qui, comme celle de Durand-Ruel et Cassirer, étaient informelles, furent nouées de manière écrite et légale, par contrats, de même que les contrats d'exclusivité avaient été signés avec les artistes.

Mais les alliances internationales ne suffisaient pas pour assurer une promotion sans faille de la peinture moderne parisienne à l'étranger. Les marchands d'art nouveau à Paris parcoururent souvent eux-mêmes l'Europe à la recherche d'intermédiaires ou de nouveaux marchés. La plupart enfin surent recourir à des pratiques intelligentes de propagande qui, si la plupart refusèrent toujours de les reconnaître, furent indispensables à l'expansion de la peinture d'avant-garde au début du siècle.

Fidéliser et développer sa clientèle : de l'importance d'une proximité avec les amateurs, parisiens comme étrangers.

Comment, d'abord, fidéliser au mieux sa clientèle ? La méthode la plus rapide était certes la politique des prix : Ambroise Vollard pratiquait largement une politique de crédit et Fénéon comme Druet n'hésitaient pas à réduire leurs exigences pour s'attacher de nouveaux collectionneurs. Mais ces méthodes marchandes classiques ne suffisaient pas. Dans un monde où l'argent devait se faire aussi discret que possible, où les acquisitions d'art étaient sensées obéir à des motivations tout autres que spéculatives, suivre un goût individuel, unique et convaincu, il était essentiel d'entretenir avec les clients, et en particulier ses clients étrangers, des relations de dialogue, de proximité et de confiance.

A Paris rien n'était plus simple, du moins lorsqu'on partageait avec ses clients des connivences le plus souvent fondées sur une même culture intellectuelle, et sur ces manières de parler, de se mouvoir, de jouer sur l'implicite qui constituent une part de l'habitus social. Druet, ancien cabaretier fils de cabaretier, était on l'a vu, totalement handicapé dans ce domaine. Ambroise Vollard au contraire, issu de la haute bourgeoisie de la Réunion, ne souffrait pas du complexe d'infériorité sociale de Druet. Il put valoriser ses différences – en particulier sa différence régionale.

Le marchand multipliait ainsi les dîners créoles dans sa cave, où il conviait non seulement ses meilleurs clients français, mais encore ses amateurs allemands, américains ou russes. Le comte Kessler, par exemple, relate ses passages chez Vollard dans son journal intime. Vollard accueillait à bras ouverts les connaissances que Kessler lui amenait. Le marchand insista, dans ses mémoires, sur la renommée de son cari de poulet hors de France : « Si peu confortable qu'elle fût, ma cave ne décourageait pas les invités. J'ai souvent entendu dire, et j'ai même lu dans des journaux étrangers, qu'on y mangeait fort bien¹. » La cave ne décourageait pas les invités, parce que Vollard y conviait les plus grands artistes, Renoir ou Degas, parce qu'on pensait pouvoir y voir d'incalculables trésors, et simplement parce qu'il devint du meilleur chic, entre 1900 et 1908, dans les petits milieux de l'art moderne et bientôt dans la haute-société parisienne, d'avoir dîné chez Vollard. Misia Edwards par exemple, l'égérie de l'ancienne *Revue blanche*, y était fréquemment invitée. Son peintre favori, Pierre Bonnard, aurait d'ailleurs immortalisé un dîner chez Vollard : la toile, qu'on n'a pas retrouvée, montrerait Vollard, Forain, Redon, Kessler et quelques dames². La centralité symbolique de la cave de Vollard est mise en évidence de manière poétique dans *Le Flâneur des deux Rives* de Guillaume Apollinaire, un recueil d'articles sur la vie parisienne paru en 1918, après la mort du poète. Le dernier article, « La cave de M. Vollard³ » ne clôt pas par hasard cet ouvrage de promenades dans Paris, par ses quais, ses lieux d'art, ses plus jolies rues, ses librairies, ses bibliothèques et ses musées. « Tout le monde a entendu parler de ce fameux hypogée », souligna Apollinaire en 1913. « Il fut même de bon ton d'y être invité pour y déjeuner ou y dîner⁴ ».

Tout aussi lié à ses clients, le très courtisé Félix Fénéon ne refusait pas les dîners et les déjeuners au restaurant avec ses amateurs allemands. Une fois encore, le journal du comte Kessler regorge de mentions de telles rencontres, lors desquelles il fit se rencontrer ses meilleurs amis collectionneurs avec le marchand d'art, et parfois si possible avec quelque artiste. Le 6 juin 1907 par exemple, eut lieu à la Tour d'Argent un déjeuner où se retrouvèrent Kessler, Rodin, le baron et la baronne von Nostitz et Fénéon, avant une visite commune chez le célèbre et riche peintre espagnol José Maria Sert (1874-1945)⁵. Le 7 novembre 1910, Kessler invita à déjeuner au Café de la Paix le sculpteur Aristide Maillol, le directeur de musée Hugo von Tschudi, Félix Fénéon et un ami de Maillol, Robin. C'est ainsi

¹ Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, *op. cit.*, p. 101.

² Ce tableau est cité par Vollard dans ses souvenirs, *op. cit.*, p. 109.

³ Guillaume Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes*, *op. cit.*, t. III, pp. 47-50. Apollinaire avait publié son texte en juin 1913 dans « La Vie anecdotique » du *Mercur de France* le 1^{er} juin 1913.

⁴ *Ibid.* p. 47.

⁵ « Mit Rodin, Nostitzens und Fénéon in der Tour d'Argent gefrühstückt. [...] Wir fuhren dann Alle zu Sert. » Journal du comte Kessler, DLA, Nachlass Kessler, Marbach am Neckar.

qu'on entretenait avec ses amateurs des relations amicales, la fierté d'avoir rencontré Rodin ou Maillol accompagnant la curiosité d'avoir déjeuné avec Fénéon, tandis que le comte Kessler faisait l'office bien agréable d'introducteur vers les personnes les plus en vue du monde de l'art moderne à Paris.

Il était plus difficile, cependant, d'établir ce genre de relations avec la clientèle étrangère lorsqu'elle ne venait pas à Paris. Comment, d'autre part, sentir ses pratiques, ses goûts et ses dégoûts, comment envisager même une éventuelle méthode pour les influencer, si l'on se fiait seulement à des intermédiaires vers le marché étranger ? Mieux valait aller voir par soi-même. C'est ce que fit Paul Durand-Ruel le premier. Ambroise Vollard ne lui emboîta pas le pas, lui qui avait ancré sa stratégie commerciale sur le prestige de sa situation parisienne, sur l'affluence vers lui des amateurs étrangers, et remplaça les voyages par d'importantes expéditions de toiles à l'étranger. Eugène Druet voyagea lui aussi, de même que Kahnweiler avait parcouru l'Europe des Arts. Mais le marchand d'art le plus voyageur semble bien avoir été Félix Fénéon. Ses bonnes relations avec sa clientèle allemande, dès 1906, lui permirent de passer bientôt à une nouvelle méthode d'action, plus directe, sur le marché étranger.

Partir soi-même à l'étranger, c'était en effet s'offrir la possibilité de contrôler l'exportation des toiles de la galerie de manière plus immédiate. En multipliant les séjours à l'étranger, Fénéon put d'autre part mieux s'informer des conditions du marché extérieur, des possibilités de conquérir de nouvelles clientèles et des goûts de ses amateurs. C'est seulement une fois assuré d'être accueilli sur place, cependant, que le marchand se lança dans les voyages de prospective. Sa clientèle, ses amitiés et sa réputation à l'étranger furent alors pour lui des atouts exceptionnels.

Fénéon se rendit ainsi à Berlin au début de l'année 1911. Kessler y organisa son séjour : déjeuners, cocktails ou dîners chez le comte, furent des occasions idéales pour rencontrer la haute société de la capitale prussienne¹. Fénéon noua de nouveaux contacts. Il était venu de Paris avec des toiles qu'il avait entreposées dans sa chambre du *Palast-Hotel*, dans le riche quartier de la *Potsdamer Platz*. C'est là que lui rendirent visite les plus grands collectionneurs de Berlin : Paul de Mendelssohn-Bartholdy et son épouse par exemple. Fénéon sut aussi se déplacer chez l'amateur avec ses tableaux². Lors de ce séjour, le marchand d'art côtoya les plus grands cercles berlinois : le 1^{er} mars 1911 à *l'Autoklub*, il

¹ Fénéon est à Berlin le 28 février 1911 (Lettre de Fénéon à Kessler à cette date, Fonds Kessler, DLA).

² Fénéon à Kessler, [Berlin] Palast-Hôtel, mardi 28 février 1911 : « J'avais prié M. et Mme Paul de Mendelssohn-Bartholdy de venir voir ces peintures aujourd'hui. Or ils m'informent qu'ils s'absentent de Berlin, mais qu'ils viendront demain mercredi entre 2h et 2h1/2. [...] Demain je porte, à 11h, trois ou quatre tableaux chez Mme de Gouglas... ». Fonds Kessler, DLA.

aperçut le Kaiser venu déjeuner¹. Soirées au théâtre² ou cocktails chez Kessler, furent autant de moments privilégiés pour prendre le pouls de la haute société prussienne et mieux flairer les perspectives d'ouverture de ce milieu à l'art moderne venu de Paris. A son retour, Fénéon remercia Kessler et Bodenhausen pour « le bon accueil que vous deux et vos amis m'avez fait à Berlin³ ». Sept mois plus tard, en novembre 1911, Fénéon se rendit à Munich, également avec des tableaux. Il avait l'intention de visiter les grandes collections d'art moderne. Il écrivit à Alfred Walther Heymel, qu'il connaissait depuis 1907 :

Jusqu'à Jeudi matin je suis à Munich, où j'ai apporté une vingtaine de tableaux de nos meilleurs peintres. Je serais heureux de vous les montrer, et je sollicite votre visite. Dans l'espoir de vous voir, je resterai aux Vier Jahreszeiten (Salon n° 46) ce mardi et ce mercredi de 10 h ½ à 1h et de 2 h ½ à 4h. / D'autre part, je serais désireux de voir votre collection. Voulez-vous avoir l'obligeance, si cela ne vous dérange pas, de m'indiquer une heure [...] ?⁴

En parcourant les collections déjà constituées sur place, le marchand ne pouvait mieux s'informer des goûts de ses clients et des modes alors en cours.

Fénéon semble avoir voyagé dans d'autres pays : en Angleterre ou en Scandinavie, pour affaires ou pour y organiser des expositions⁵. On sait qu'il fut en avril 1909 à Londres, accompagnant Signac du 4 au 9 avril⁶. On peut penser qu'il suivit alors le peintre en visite chez Lucien Pissarro et Walter Sickert, lequel jouissait du soutien de Bernheim-Jeune depuis longtemps. Fénéon parcourut probablement, comme en Allemagne, collections privées et galeries d'art contemporain. Peut-être emporta-t-il, comme à Berlin et à Munich, quelques toiles avec lui. Fénéon fit-il, lors de ce voyage à Londres, fonctionner les ramifications anglaises de son réseau allemand ? Kessler et Bodenhausen, en effet, étaient très bien intégrés dans l'élite artistique londonienne. Ils côtoyaient par exemple William Rothenstein, peintre au réseau très étendu, ami de Sickert, de Rodin, et introducteur des impressionnistes en Angleterre⁷. Les sources disponibles laissent pourtant penser que Fénéon ne chercha pas à profiter des relations anglaises de ses collectionneurs allemands : pas un mot sur Signac, Fénéon ou Bernheim-Jeune dans les mémoires de Rothenstein, pourtant soucieux de retracer par le détail toutes ses rencontres. L'introduction du pointillisme en Grande-Bretagne ne se

¹ Berlin le 1^{er} mars 1911 : „Fénéon mit mir im Autoklub gefrühstückt. Dort auch der Kaiser.“ – Journal du comte Kessler, DLA.

² Le 2 mars 1911, Kessler conduit Fénéon à la représentation d'*Hamlet* joué par Moissi (Journal du Comte Kessler, DLA) ; le 3 mars Fénéon lui demande de lui retenir une place pour *Judith*, joué le lendemain (Lettre de Fénéon à Kessler, Fonds Kessler, DLA).

³ Lettre de Fénéon à Bodenhausen, Paris, 13 mars 1911, fonds Bodenhausen, DLA.

⁴ Lettre de Fénéon à A. W. Heymel, Hotel Vier Jahreszeiten, Munich, 20 novembre 1911 : Fonds Heymel, DLA.

⁵ D'après Joan Halperin, *op. cit.*, p. 360, selon le témoignage d'un membre de la galerie le 28 décembre 1966.

⁶ D'après la chronologie très précise établie par Marina Feretti-Boquillon dans *Paul Signac*, cat. exp. (Paris, Grand Palais ; Amsterdam, Van Gogh Museum ; New York, Metropolitan Museum of Art), Paris, RMN, 2001.

⁷ Voir William Rothenstein *Men and Memories*, t. II (1900-1922), p. 17.

fit pas à partir de ces réseaux, trop engagés en faveur de l'impressionnisme pour le renier en faveur d'un mouvement plus récent. Elle s'appuya sur des réseaux plus « jeunes » et « modernes ». On peut penser que Fénéon, lors de ses voyages, chercha aussi à rencontrer ces milieux moins classiques. Même depuis Paris, il était à l'affût des évolutions du marché de l'art à l'étranger. Il projeta, en 1910, d'organiser une exposition d'aquarelles de Cézanne à New York. Pour ce, il prit lui-même contact avec la *Photo-Secession Gallery* menée par Alfred Stieglitz et Edward Steichen¹. Autant d'efforts pour pénétrer de nouveaux marchés, et ouvrir de nouvelles voies à ses artistes.

« Propagande selon le vieux principe »

Si le voyage aidait à maintenir le lien avec la clientèle étrangère, et surtout à l'élargir, il importait cependant de tenir ces dernières au courant des activités de la galerie de manière plus régulière. La manière la plus simple de faire connaître ses peintres était d'insérer une publicité pour sa galerie dans telle revue ou tel catalogue de Salon. Cette pratique était connue depuis longtemps. Elle fut couramment pratiquée par Siegfried Bing, le petit marchand d'Art Nouveau à l'angle de la rue de Provence, rive Droite. Bing fit publier des encarts publicitaires de sa galerie dans la revue allemande *PAN* en 1895, dans *Dekorative Kunst*, la revue de Julius Meier-Graefe, en 1898, et dans *The Studio* en 1900. On trouvait également à cette époque des réclames pour la galerie berlinoise Cassirer, insérées dans *L'Art décoratif*.

Les revues elles-mêmes étaient souvent intimement liées à des marchands d'art qui parfois les fondaient – ainsi Durand-Ruel qui créa, en 1890, *La Revue internationale de l'art et de la curiosité* ou le marchand berlinois Bruno Cassirer, *Kunst und Künstler* en 1902. Une revue internationale accompagnait le commerce international : celle de Durand-Ruel, dans laquelle d'ailleurs le marchand se gardait bien d'apparaître, le disait bien par son titre. C'est encore le cas pour la revue fondée par le critique d'art Julius Meier-Graefe en 1897, *Dekorative Kunst* : sa revue fut dotée en 1899 d'un complément français, *L'Art décoratif*, publié à Paris et dirigé par Meier-Graefe. Le critique venait justement d'ouvrir en 1899 une boutique, « La Maison Moderne », lieu d'exposition et de vente d'Art nouveau jusqu'en 1903.

La pratique de la propagande individualisée, envers les collectionneurs, critiques d'art et marchands étrangers, était plus répandue encore : de champ d'action plus réduit, elle n'était

¹ Lettre de Fénéon à Matisse, Paris, 11 [ou 18 ?] juillet 1910, où Fénéon demande au peintre les coordonnées de la *Photo-Secession Gallery*. Archives Matisse, Paris.

pas moins efficace. Kokoschka, qui souhaitait qu'Hervarth Walden l'introduise à Paris, lui conseilla par exemple d'envoyer à ses relations en France un recueil de ses gravures : « Vos Français peuvent faire un peu d'agitation pour moi à Paris. Envoyez-leur [mon] recueil de gravures (éventuellement même gratis, propagande selon le vieux principe)¹. » Le principe était vieux, en effet. Monet l'avait pratiqué auprès des critiques d'art susceptibles de le soutenir, et Durand-Ruel avait continué cette méthode. Après 1906, Félix Fénéon n'eut pas peur non plus d'utiliser les techniques classiques de la réclame. Pour Matisse, par exemple, il envisagea, dès 1907, de faire parvenir à ses clients un fascicule sur l'œuvre du peintre². En janvier 1910, il envoya des catalogues à Budapest³.

La propagande individuelle permettait de rester en contact avec des collègues ou amateurs étrangers qui, pour la plupart, n'étaient à Paris qu'une ou deux fois l'an. Certains marchands n'hésitèrent pas à leur envoyer des œuvres en communication. C'est le cas en particulier d'Ambroise Vollard, dont les registres regorgent de listes de toiles envoyées à d'éventuels acquéreurs, pour qu'ils puissent se décider face aux toiles : ainsi à Hugo von Tschudi lorsqu'il était directeur du musée de Berlin⁴, à la galerie Miethke de Vienne⁵, à Karl-Ernst Osthaus, collectionneur et fondateur du musée de Krefeld⁶, au baron de Bodenhausen⁷, à Marzell Nemes, collectionneur hongrois⁸, au cabinet des Estampes de Budapest⁹... Si Vollard n'envoyait qu'avec la mention « frais à la charge du dépositaire », ces expéditions étaient cependant risquées, non seulement à cause de la valeur des toiles et des pertes

¹ Oskar Kokoschka à Walden, Vienne, février 1913. Oskar Kokoschka, *Briefe I.*, 1905-1919, Düsseldorf, Classen, 1984-1986, p. 79. „Ihre Franzosen können in Paris für mich agitieren. Schicken Sie diesen die Mappe zu (evtl. auch reichlich gratis, Propaganda nach altem Grundsatz). Ich möchte gerne Salon d'Automne. Haben Ihre Leute Einfluss?“ *Briefe I.*, *op. cit.*, p. 79.

² Fénéon à Matisse, Paris, 7 octobre 1907, au sujet des *Cahiers* de Mécislas Golberg. Archives Matisse.

³ Lettre de Fénéon à Matisse, Bernheim-Jeune, Paris, 8 janvier 1910 : « Nous voudrions envoyer vos catalogues à M. Nemetz [*sic*], de Budapest. » Archives Matisse.

⁴ Dès 1904 : à la date du 16 décembre 1904, Vollard nota sur son agenda qu'il avait envoyé en communication à Tschudi à Berlin plusieurs oeuvres de Gauguin (Fonds Vollard, Paris, Ms421 (4,10), f° 44). Voir aussi la lettre de Vollard à Tschudi, 22 décembre 1910 : « Suivant votre demande je vous ai expédié [...] deux tableaux de Cézanne "Les Marronniers" et maison dans un paysage, en communication aux prix de vingt cinq mille francs chacun. » (Ms421 (4,1) f° 182).

⁵ Lettre de Vollard à la galerie Miethke de Vienne, 6 mars 1907, concernant une soixantaine d'œuvres de Valtat, Luce, Manet, Gauguin, Puy, Bernard, Cézanne, Denis, Laprade. Ms421 (4,1) f° 114-115.

⁶ Lettre de Vollard à Karl-Ernst Osthaus, mars-avril 1904, sur l'envoi en communication de dessins de Gauguin et Van Gogh à Krefeld : Ms421 (4,1) f° 55.

⁷ Vollard à Bodenhausen, 14 décembre 1909, à propos de « tableaux de Valtat et Vlaminck que vous m'avez demandés en communication ». Ms421 (4,1) f° 161-162.

⁸ Lettre de Vollard à Nemes, 12 août 1909, concernant *Le Jeune homme au gilet rouge* de Cézanne et *La Femme debout* de Gauguin, ainsi que d'autres « tableaux en communication que vous ne gardez pas ». Ms421 (4,1) f° 141. Voir aussi l'expédition de trois Cézanne en communication (Ms421 (4,1) f° 185 – lettre du 20 janvier 1911).

⁹ Vollard au Dr Simon Meller, Conservateur du Cabinet des Estampes de Budapest, 19 juillet 1911 : dessins et aquarelles de Cézanne, Forain, Gauguin, Van Gogh, et Pissarro, pour une valeur de 3900 francs (Ms421 (4,1) f° 215).

fréquentes en cours de transport, mais aussi parce qu'elles immobilisaient des œuvres que Vollard ne pouvait en même temps proposer à d'autres amateurs.

Un des meilleurs vecteurs de propagande cependant, moins coûteux et qui n'empêcha pas l'achat de toiles, fut l'envoi régulier et généreux de reproductions des œuvres proposées. Dans le contexte d'une concurrence désormais internationale, il importait en effet de s'assurer des moyens les plus *rapides* pour accéder à la clientèle étrangère. Eugène Druet fut le premier à en faire une utilisation à grande échelle, mais dans une perspective toujours commerciale et artistique. Le photographe s'était distingué par l'obtention d'excellentes reproductions, avec des moyens les plus modernes possibles, et les plus aptes à rendre la réalité des toiles reproduites. Il vendait ses toiles, cependant, comme des œuvres d'art et non comme des outils de travail. C'est par la photographie en premier lieu, on l'a vu, que Druet parvint à se maintenir sur le marché international. Il s'était en effet imposé comme un des meilleurs photographes européens. On s'inquiéta, à l'étranger, d'empiéter sur un domaine qu'il protégeait soigneusement¹. Druet sembla avoir acquis à cette époque une situation de monopole, qui lui permettait même de boudier un client – comme le grand mécène Serge Stschoukine qui écrivit à Matisse en 1910-1911 : « Druet n'a pas envoyer [*sic*] les photographies des panneaux. Il est toujours furieux contre moi². »

Druet surtout collabora à la grande mission artistique dont le comte Kessler s'était fait le prophète, fournissant au mécène des clichés de la meilleure qualité pour ses tournées de conférences à l'étranger. C'est en cela qu'il fut propagandiste. L'initiative, cependant, d'utiliser les reproductions pour les envoyer gratuitement à d'éventuels amateurs, fut prise par d'autres. Félix Fénéon utilisa beaucoup la photographie pour proposer des toiles à ses clients éloignés. La galerie communiquait des œuvres graphiques à ses homologues étrangers – à Gaspari de Munich en mars 1914³, ou à Franck Rutter de Leeds⁴. Fénéon expédia en Russie des clichés de Matisse en Allemagne, ainsi qu'aux amateurs Ivan Morosoff et Sergeï Stschoukine en Russie⁵. Ces derniers étaient capables d'acheter d'après une seule

¹ Dans une lettre à Henri Matisse (mai 1913), l'épouse de Curt Glaser relate au peintre le succès de son exposition à Berlin. Elle ajoute : « Fritz Gurlitt « me prie de vous demander s'il peut faire photographier les tableaux pour un article de revue, si Druet a des droits voulez-vous lui envoyer les photographies. » Archives Matisse, Paris.

² Stschoukine à Matisse, Moscou, 23 décembre 1910 / 5 janvier 1911. Archives Matisse, Paris.

³ Lettre de E. Trouillet, « pour Bernheim-Jeune » à Matisse, Paris, le 26 mars 1914. Archives Matisse.

⁴ Lettre de Fénéon à Matisse, Paris, 13 mars 1916. Archives Matisse.

⁵ Fénéon envoie des photographies des nouvelles toiles de Matisse à Heinz Braune, de Munich (Lettre de Fénéon à Matisse, en-tête Bernheim-Jeune, Paris, le 31 août 1909) : Fénéon lui demande « si la nature-morte, toile de 20, est de 1897 [...] Un de vos admirateurs, le Dr. Braune [de Munich], à qui j'avais communiqué des photographies de vos œuvres, m'écrit : "Je voudrais posséder le "Chemin sous les arbres" (Bohain en Vermandois 1904), ou la "Nature-morte" (année 1897 ? pas plus tard ?) de votre galerie. ». Archives Matisse.

reproduction en noir et blanc, et de petit format – ce dont Kahnweiler put également profiter, lui qui aussi envoyait des clichés à ses clients étrangers.

Ainsi la « propagande selon le vieux principe » se renouvela vite, par des méthodes sociales, humaines, techniques et commerciales les plus adaptées à l'internationalisation du marché de l'art, et les plus propres à l'accélérer.

Conclusion : les grands peintres font-ils les grands marchands ?

Les marchands devinrent donc plus importants encore qu'avant, lorsqu'il fut clair que pour faire une carrière d'artiste moderne, il fallait passer par l'étranger, exporter ses toiles et trouver des amateurs hors de Paris. L'internationalisation du champ de l'art moderne fut à la fois un phénomène inséparable de l'action de marchands « pionniers », comme Paul Durand-Ruel, et un facteur essentiel du développement de l'activité des marchands d'art moderne. Si, après la génération impressionniste, les premiers pas réels de l'internationalisation de l'art moderne furent initiés plus fortement par la génération postimpressionniste, en dehors des galeries marchandes, la constitution de leurs carrières à l'étranger exigea bientôt des médiateurs professionnels, susceptibles d'aider les artistes et de les décharger d'une tâche qui ne favorisait pas leur créativité.

Certes, les plus grands peintres font les plus grands marchands : cela relève de l'évidence. Mais les grands marchands contribuèrent tout de même à faire les très grands peintres. Ne serait-ce que parce qu'ils leur permettaient de travailler, en s'occupant de la commercialisation de leur art, évitant ainsi à leurs peintres de s'atteler à la difficile recherche d'amateurs, d'intermédiaires à l'étranger, la gestion de l'envoi de leurs œuvres, ou la lourde correspondance avec leurs médiateurs outre-frontières. Ils furent les intermédiaires *indispensables* de l'internationalisation du marché de l'art moderne produit en France. Leur action fut d'autant plus efficace qu'ils se firent *médiateurs sociaux*, ce qui était possible lorsqu'ils évoluaient dans les mêmes milieux que leurs clients, à la différence des peintres. La capacité persuasive de Vollard et Fénéon en particulier à Paris, et de Kahnweiler auprès de ses clients d'Europe centrale, d'Allemagne et de Russie, était permise par leur confiance en eux et par l'accord d'habitus qui les rapprochait de leurs amateurs. Dans le cas des plus cosmopolites, comme Fénéon ou Kahnweiler, on le verra en détails, les marchands furent capables de construire des expositions susceptibles de plaire aux publics étrangers, et de fabriquer, à partir de réels talents, de véritables gloires qui auraient bien pu passer plus inaperçues si on ne les avait pas aidées.

Chapitre IX.

Les avant-gardes et leurs médiateurs dans les années 1910.

2. La logique des « Intermédiaires »

L'investissement des marchands ne suffisait pas cependant. Il fallut, pour la réussite de l'internationalisation de l'art moderne, qu'une population non négligeable de critiques et d'amateurs d'art se sentît investie d'une véritable mission : introduire le nouvel art dans leur pays, voire dans d'autres pays, s'en faire les promoteurs, parfois les avocats, voire les théoriciens. Sans ces indispensables médiateurs, l'expansion commerciale mais aussi esthétique (au sens où elle fit des adeptes dans les milieux artistiques à l'étranger) de la peinture moderne parisienne eut probablement été plus difficile qu'elle ne le fut. Les intermédiaires en général furent les véritables acteurs du vaste transfert culturel et artistique nécessaire à la compréhension de l'art novateur dans des milieux culturellement très différents de celui où il avait été produit.

Sur la longue période, du milieu du dix-neuvième siècle à la Première guerre mondiale, on constate que la fonction d'intermédiaire vers l'étranger (marchands inclus) fut toujours une position « entre deux » - une fonction *intermédiaire*. La fonction d'intermédiaire fut rarement clairement définie socialement, géographiquement, nationalement, de même qu'en identité - jusqu'à l'identité sexuelle pour une proportion non négligeable. Même les marchands vérifiaient ces observations. Si Durand-Ruel, Vollard, Druet furent des marchands au sens professionnel du terme, ils n'en furent pas moins, de temps à autres, éditeurs de livres ou de revues, n'hésitant pas à écrire, dans le cas de Vollard, sur les peintres qu'il avait soutenus ; Fénéon avait été critique d'art et secrétaire de la fameuse *Revue blanche*.

Il est assez caractéristique que l'avant-garde ait été plus concernée par l'action des intermédiaires, que les autres milieux du champ de l'art moderne. Ce phénomène s'intensifia particulièrement dans les années 1910, l'augmentation des concurrences internationales et interavant-gardistes amplifiant la nécessité de cumuler les atouts culturels, symboliques, relationnels etc. Les intermédiaires, justement, disposaient d'un éventail de références, d'origines, de relations et d'activités leur donnant une sorte d'ubiquité dans les champs artistique, littéraire, économique, parfois politique, mais aussi nationaux, culturels et

sociaux. Dans le cas de l'art moderne, les intermédiaires, purent trouver chez les avant-gardes, dont les profils étaient souvent proches des leurs, un milieu tout prêt à accueillir cette ubiquité, et la valoriser au service de l'art novateur.

On s'intéressera ici plus particulièrement aux intermédiaires non marchands, puisqu'on a déjà traité de ces derniers. Leur position d'ailleurs était plus ambiguë que celle des marchands qui, eux, s'étaient consacrés à une activité reconnue socialement. Le choix de l'intermédiation fut fréquemment favorisé par une situation nationale incertaine, souvent marquée par des origines nationales multiples ou une enfance très voyageuse, parfois des origines juives encore prégnantes, malgré un rejet précoce ou une forte volonté d'assimilation. Ajoutons-y des difficultés personnelles d'identité, père absent, inconnu ou de paternité incertaine, homosexualité (ou sensibilité) si difficile à vivre à l'époque, ambitions professionnelles impossibles à réaliser faute d'atouts sociaux suffisants, désirs de réalisation personnelle, artistique, en porte-à-faux avec les ambitions d'un milieu familial tourné vers l'industrie et le négoce. Autant d'éléments qu'on retrouve dans la plupart des profils d'intermédiaires ayant choisi l'art d'avant-garde à l'époque qui nous intéresse. L'expansion internationale de l'art moderne fut ainsi largement le résultat de l'engagement courageux de personnalités en porte à faux, jamais assurées de trouver un jour une situation sociale reconnue, mais dont les efforts furent à l'origine de la construction d'un monde nouveau, d'un horizon culturel exceptionnellement novateur, en décalage complet avec les modèles sociaux, nationaux et culturels dominants. De même que l'art d'avant-garde n'avait pu être produit que par des individus extrêmement originaux, à cheval entre les cultures, les sociétés et les héritages, son expansion mondiale ne pouvait être favorisée que par des personnalités tout aussi originales et en porte-à-faux avec l'Europe académique puis simplement classique, conventionnelle, des arts nationaux.

Dans cette dévotion à l'art, ces intermédiaires trouvèrent aussi leur compte. La construction de ce nouveau monde international de l'art moderne était pour eux une chance de trouver une assise culturelle, politique, voire sociale. L'engagement en faveur des arts, et plus particulièrement de l'art moderne, leur donnait la possibilité d'exister. Lorsque le champ international de l'art moderne et le marché qui lui correspondait furent réellement structurés (institutions, groupes, presse, marchands, réseaux collectionneurs...), c'est-à-dire après 1903-1905, il devint possible à ces acteurs d'y trouver ou de s'y construire une place réelle. Ce fut souvent celle d'hommes de musées, mais en hommes de l'art aux intérêts et aux pratiques totalement novateurs, ancrés dans la modernité. La fonction d'intermédiaire accompagna ainsi l'internationalisation de l'art moderne produit à Paris, évoluant elle-même

et s'adaptant aux transformations d'un champ et d'un marché de l'art moderne de plus en plus internationaux, concurrentiels, soumis aux considérations politiques et concernés par les débats de l'époque. Dans le développement des tensions nationales et internationales, face à l'intervention croissante de la presse dans les débats artistiques, aux pressions multipliées des milieux conservateurs contre la modernisation culturelle et artistique, considérant également l'organisation plus forte des artistes en groupes, revues ou nouveaux salons, et le rôle de plus en plus décisif des marchands d'art, il devenait essentiel aux médiateurs de quitter la posture de collectionneur-dilettante qu'ils revêtaient trop souvent, et de pénétrer ou créer eux-mêmes de nouvelles institutions susceptibles de conférer à leur mission une légitimité plus grande.

On en verra ici quelques détails, dans une analyse qui mériterait d'être largement approfondie. La fonction d'intermédiaire, indispensable à l'expansion internationale de l'art moderne, répondit souvent à des constantes sociologiques qu'on a voulu mettre en relations avec les choix originaux auxquels aboutirent ces hommes (rarement des femmes). D'incertain entre-deux, elle se professionnalisa à partir des années 1900, accompagnant le processus de structuration du champ international de l'art moderne. On esquissera cependant, après ces généralités, une analyse typologique des intermédiaires qui nous intéressent, pour tenter de répartir et mieux comprendre les motivations qui pouvaient animer les introducteurs de l'art moderne parisien à l'étranger, au-delà de déterminants sociologiques, culturels ou identitaires.

A) Identités plurielles

Fonction oscillante, périlleuse par son objet (un art étranger, extrêmement novateur, dont les sujets, les formes, les couleurs, les négations et les affirmations rencontraient déjà à Paris une réprobation générale), la fonction d'intermédiaire entre l'art d'avant-garde parisien et les milieux étrangers était plus encore précaire socialement : elle ne créait pas directement de valeur commerciale, encore moins de valeur symbolique. Les seuls milieux susceptibles de reconnaître cette valeur, en effet, étaient ceux des amateurs d'art moderne, dont l'intermédiaire devait justement développer la formation. Ainsi, pour s'y atteler, fallait-il que les individus intéressés répondissent à certaines exigences culturelles et sociales, dont la plupart relevaient de déterminants largement indépendants de leur bon vouloir. Il fallait d'abord que ces individus connaissent l'étranger, s'y plaisent et y voyagent souvent ; qu'ils s'intéressent à l'art, et soient sensibles à l'art novateur ; qu'ils se passionnent pour lui ; qu'ils soient capables d'entrevoir les horizons qu'ils pouvaient ouvrir par leur action médiatrice ;

qu'ils soient relativement indépendants de toute considération financière ou sociale – rentiers, riches héritiers, ou riches hommes d'affaires capables non seulement de voyager, mais encore d'acquérir des œuvres d'art dont le prix, même moindre que pour l'art académique, restait important – ; enfin, il était bon qu'ils sachent adapter à leur pays ou à leur milieu la bonne nouvelle rencontrée à Paris. Il fallait qu'ils se *sentent* intermédiaires, il fallait que leur identité soit intermédiaire, que leurs références soient intermédiaires, que leurs amours soient intermédiaires, que leurs certitudes soient intermédiaires. Et qu'on les reconnaisse comme tels, indispensables à l'expansion de l'art moderne en Europe et outre Atlantique.

Quelques constantes réunissent les intermédiaires rencontrés au cours de ce travail. La première constante, évidente, est celle du cosmopolitisme. Dans une perspective sociale ou professionnelle d'autre part, les introducteurs de l'art moderne parisien à l'étranger furent souvent des hommes doubles, triples, voire quadruples, tant leurs identités pouvaient paraître difficiles à cerner. Le caractère intermédiaire de ces identités s'exprimait surtout socialement et culturellement ; il était fréquemment marqué du point de vue national, parfois sexuel, allant parfois jusqu'à briser l'identité intérieure du personnage – ce que purent exprimer parmi ces intermédiaires, ceux qui étaient aussi écrivains, et plus particulièrement les poètes.

Cosmopolites

On a déjà étudié, dans la première partie, les caractéristiques cosmopolites des artistes de l'avant-garde réaliste et impressionniste des années 1860-1880, et celles des divers critiques d'art qui s'en firent les défenseurs à Paris. Dans ce cercle européen du réalisme, les plus importants acteurs de l'introduction de l'art moderne français à l'étranger furent d'abord des artistes, très souvent cosmopolites, que l'on pense, parmi tant d'autres, entre France et Grande-Bretagne, à Whistler, Fantin-Latour, Degas, John Singer Sargent ou William Sickert, Jacques-Émile Blanche, à Max Liebermann entre Paris et Berlin, Frits Thaulow entre France et Norvège... De même pour le réseau international symboliste : voir Fernand Khnopff entre Paris, Londres et Bruxelles, Lucien Pissarro entre Paris et Londres, Edvard Munch entre France, Allemagne et Norvège... Parmi les critiques d'art qui soutenaient ces différentes générations d'avant-garde à Paris, la plupart s'investirent eux-mêmes dans l'introduction de la peinture moderne produite en France vers les marchés étrangers. Pensons, par exemple, aux relations de Théodore Duret, marchand de spiritueux et voyageur au long cours, avec l'Angleterre, à celles de Joris-Karl Huysmans, dont le père avait des origines flamandes, avec la Belgique, ou de Zola, mi italien mi français, qui publia parfois dans des journaux russes,

mais dont les succès éditoriaux surtout (en particulier celui de *L'Œuvre* en 1886) furent indirectement impliqués dans l'expansion à l'étranger de la réputation des impressionnistes.

Les promoteurs étrangers de l'art réaliste puis impressionniste chez eux, participaient plus encore de ce profil cosmopolite, que ce soit en Angleterre, en Belgique, en Hollande, en Norvège ou en Allemagne, voire en Italie. George Moore, cet artiste peintre et critique d'art irlandais, passé par l'Angleterre, présent dans les années 1870 au café de la Nouvelle Athènes à Paris parmi les impressionnistes, publiait dans la *Revue Indépendante* et se fit en Angleterre le grand défenseur de l'art réaliste et impressionniste. Il encourageait les artistes de son époque à « se débarrasser de sa race et de sa langue, et [...] se recréer, pour ainsi dire, dans le sein d'une nouvelle nationalité, en [s]'appropriant son idéal, ses mœurs, et ses façons de penser¹. » Plus jeune que lui, William Rothenstein, peintre anglais d'origines juives qui vint à Paris étudier à l'Académie Julian, fréquentait les cafés littéraires et le Tout-Paris intellectuel des années 1890. Dans l'élite artistique internationale du tournant du siècle, peu de peintres de sa génération croisèrent autant de personnalités : Rodin, Degas, Fantin-Latour, Whistler ou Lautrec, tout comme Walter Crane et Charles Conder, Max Liebermann et bien d'autres encore, à Londres, Paris ou à Berlin².

En Allemagne, l'introduction un peu plus tardive de l'impressionnisme fut, elle aussi, promue par des critiques passeurs entre les cultures. Le directeur de musées Hugo von Tschudi, acteur central de l'introduction de la peinture des avant-gardes parisiennes dans les musées de Berlin et Munich, était né en 1851 près d'Edlitz, en Basse-Autriche³. Du côté de son père, Tschudi était fier de pouvoir faire remonter ses ascendances au dixième siècle, dans une vieille famille noble enracinée en Suisse. Sa mère, Ottilie Schnorr von Carolsfeld, était d'une grande famille viennoise, fille du conservateur de la galerie du Belvédère à Vienne, et nièce du peintre Julius Schnorr von Carolsfeld. Son père, Johann Jakob von Tschudi, avait terminé sa carrière comme diplomate suisse à la cour de Vienne. Autre cosmopolite, le critique d'art Julius Elias, né en 1861 et qui s'était installé à Paris en 1890, s'investit à la fin du siècle dans le soutien de la peinture impressionniste dont il était également un collectionneur avisé⁴. De même que Max Liebermann, que les marchands d'art Paul et Bruno Cassirer, ou que les premiers collectionneurs importants de peinture impressionniste à Berlin

¹ George Moore, *Confessions d'un jeune Anglais (Confessions of a Young Man)*, préface de Georges Lemaire, Paris, Christian Bourgeois, 1986, pp. 156-157.

² Voir ses souvenirs très détaillés, *Men and Memories*, *op. cit.*, t. 1 et 2.

³ Voir le cat. exp. *Manet bis van Gogh ; Hugo von Tschudi und der Kampf um die moderne Kunst*, édité par Johann Georg Prinz von Hohenzollern et Peter-Klaus Schuster, NY et Munich, Prestel Verlag, 1996.

⁴ Voir Stefan Pucks, « Von Manet zu Matisse – Die Sammler der französischen Moderne in Berlin um 1900 », in *Manet bis van Gogh ; Hugo von Tschudi und der Kampf um die moderne Kunst*, éd. Johann Georg Prinz von Hohenzollern et Peter-Klaus Schuster, Prestel, NY et Munich, 1996, pp. 386-390.

(ainsi des familles Bersstein, Mendelssohn et Oppenheim, grands noms du patriciat juif de Berlin), Elias venait d'une famille juive dont l'assimilation à la haute société allemande n'empêchait pas, bien au contraire, une vision du monde largement humaniste, cosmopolite et ouverte sur les pays étrangers.

Même constat de cosmopolitisme, encore, du côté de la génération postimpressionniste. Le critique d'art allemand Julius Meier-Graefe était né en 1863 à Resita, en actuelle Roumanie, dans une famille juive. Le comte allemand Harry Kessler, introducteur essentiel de l'art postimpressionniste en Allemagne, était né à Paris en 1868, fils d'un homme d'affaires allemand et d'une mère issue de la noblesse irlandaise. Envoyé dès l'âge de 12 ans à Ascot, une école privée préparant à Eton, il quitta l'Angleterre en 1882 pour un lycée à Hambourg. En 1888, il entama des études de droit à l'université de Bonn. Puis il s'installa à Leipzig pour des études de droit, d'économie et d'histoire de l'art. Parcours cosmopolite s'il en est, qui fut au fondement des convictions internationalistes du comte, de son ouverture d'esprit et de sa capacité à voyager sans cesse, sans jamais s'implanter dans une ville particulière¹. A la même époque, le critique d'art William Ritter, né à Neuchâtel en 1867, au prénom anglais, au nom germanique et qui publiait en français, s'était consacré aux figures de l'impressionnisme et du symbolisme international, et plus particulièrement d'Europe centrale. Correspondant pour la *Gazette des Beaux-Arts* en Autriche et en Allemagne, il introduisait également ses lecteurs aux arts des pays nordiques, de Belgique, de Pologne, de Suisse, et de bien d'autres pays encore. En 1906, il put se targuer d'« une collaboration de vingt années aux premières revues d'art et à divers journaux et revues de tous pays et de toutes langues². » La variété de ses intérêts (musique, arts, littérature) et de ses voyages est bien reflétée par ses *Etudes d'art étranger*, recueil d'articles édités à plusieurs reprises après 1905³.

On pourrait multiplier encore les exemples d'amateurs et intermédiaires cosmopolites de l'art parisien d'avant-garde vers l'étranger au tournant du siècle. Les meilleurs amis de Kessler participaient du même profil socio-culturel – par exemple le Baron Eberhard von Bodenhausen, ami de jeunesse de Kessler, également introduit dans la meilleure société anglaise, et fervent adepte avec Kessler d'un projet de réforme culturelle et morale de la

¹ Voir Peter Grupp, *Harry Graf Kessler 1868-1937. Eine Biographie*. Verlag C.H. Beck, Munich, 1995.

² William Ritter, *Études d'art étranger*, Paris, Mercure de France, 2^e édition, 1906, 2^e page de couverture.

³ Ritter y présentait le peintre polonais Joseph Mehoffer, le compositeur russe Rimski-Korsakov, le symphoniste viennois Gustave Mahler, le peintre suisse Böcklin, le peintre américain Hermann Urban, l'artiste grec Nicolas Gysis, le peintre roumain Nijoulae Ion Grigoresco, le romancier espagnol Blas Ibañez, le « maître de l'opéra tchèque » Karel Korakovic, le compositeur allemand Johann Strauss, le peintre et graveur suisse Albert Wellti, le peintre norvégien Edvard Munch, enfin le compositeur belge de musique religieuse Edgar Tinel.

société allemande, dont l'art moderne devait être le fer de lance. Le cosmopolitisme d'origines, de jeunesse, d'études, favorisait ce genre d'ouverture d'esprit.

Il en fut de même, et plus radicalement encore, pour les introducteurs du fauvisme et plus particulièrement du cubisme à l'étranger. Wilhelm de Kostrowitzky, *alias* Guillaume Apollinaire, mêlait des origines italiennes, russes et polonaises. Arrivé après lui dans le champ de la poésie et de l'art, le jeune poète Fredy Sauser, *alias* Blaise Cendrars (1887-1961) après 1912, était né en Suisse, d'une mère écossaise. Il avait fugué en Russie, étudié en France et voyagé en Amérique. Alexandre Mercereau, membre du réseau de l'Abbaye de Créteil, semble avoir été marié à une femme russe dont il parlait d'ailleurs la langue maternelle. Fils d'un remarquable polyglotte, il hérita lui-même du don des langues et se fit l'intermédiaire indispensable des relations artistiques franco-russes après 1908. Ajoutons à cette liste de critiques cosmopolites implantés à Paris, et dont le rôle fut essentiel dans l'expansion à l'étranger de la peinture avant-gardiste des années 1910, celui de Ricciotto Canudo, étranger fasciné par Paris où il s'installa, se "transplanta" dès 1901. « Parisien, fils de Barisien », comme l'appelait Apollinaire¹, Canudo partageait avec ce dernier une ouverture exceptionnelle à toute position venue de l'avant-garde. Chroniqueur théâtral, critique littéraire et critique d'art, il collaborait à de nombreux périodiques parmi les plus avancés ou les plus en vue. Dès 1904, on a vu qu'il participa à la création de la revue *L'Europe artiste*, dont il dirigea la rédaction, passant l'année suivante à la tête de la rédaction de *La Plume* – Canudo était décidé à y « combattre tout dogmatisme d'écoles, d'œuvres et d'individus². » Canudo était proche de Picasso, mais surtout de Gleizes, Léger, Delaunay, Duchamp-Villon avec lesquels il semblait partager une vision commune de l'art. C'est dans la revue qu'il fonda, en février 1913, *Montjoie !*, que s'exprimait l'ambition d'un art moderne parisien rayonnant sur l'Europe et le monde entiers.

Le critique d'art Adolphe Basler (1876-1951), ami de Picasso avant la guerre, soutien du Douanier Rousseau, entre aussi dans cette catégorie cosmopolite. Polonais d'origine juive, il avait entamé en 1896 des études de chimie à l'université de Zurich, décidant en 1898 de les poursuivre à Paris, à la Sorbonne³. Là il fit la connaissance d'un autre Polonais, Mécislas Golberg, qui l'incita à pratiquer la critique d'art. Basler fréquenta par cet intermédiaire la Closerie des Lilas et le cercle de Paul Fort, ainsi que la « bande à Picasso ». Il rédigeait, à l'époque, des articles pour la revue polonaise *Glos Wolnyi (La Voie libre)*, puis fut introduit

¹ D'après Ricciotto Canudo, *Lettres à Guillaume Apollinaire, 1904-1918, op. cit.*, p. 12.

² *Ibid.* p. 48.

³ On trouve une biographie succincte du personnage dans le cat. exp. *L'École de Paris, 1904-1929 : La part de l'Autre*. Catalogue d'exposition, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, 2000, p. 378.

à *La Plume*. Basler devint une personnalité importante au café du Dôme où se réunissaient les peintres allemands implantés à Paris¹. Tout en vivant à Paris, il restait en contact avec son pays d'origine, où il publiait régulièrement des articles sur les grands artistes modernes parisiens. Ainsi, en 1910, un article critique sur Rodin, pour la revue polonaise *Krytyka*, dont il envoya manifestement un exemplaire à Apollinaire, lequel s'en fit l'écho dans ses chroniques². Basler était le correspondant à Paris de plusieurs revues polonaises – là, il faisait l'éloge des poètes de l'avant-garde parisienne, notamment d'Apollinaire, et des peintres qu'ils soutenaient³. Il participa également à quelques revues allemandes – en particulier *Der Cicerone* –, ainsi qu'aux revues importantes de l'avant-garde parisienne dans les années 1910 : *Les Marges* et *Montjoie !* notamment. A Paris, Basler se fit le défenseur de son ami et compatriote le peintre Moïse Kisling, qu'il introduisit de son mieux dans les milieux avant-gardistes parisiens⁴. Par l'intermédiaire de Basler, Kisling put exposer à Düsseldorf chez le marchand Alfred Flechtheim⁵. Autant qu'Apollinaire, Cendrars ou Canudo, Basler pouvait donc se sentir concerné par le cosmopolitisme des milieux parisiens avant-gardistes. Après la guerre, ses articles se firent d'ailleurs l'écho de l'internationalisme des réseaux artistiques de la capitale française, commentant les années d'avant-guerre et leurs prolongements par une analyse percutante du « multinationalisme en art »⁶.

Basler était le grand ami de Carl Einstein (1885-1940), autre figure essentielle à l'expansion de l'art parisien d'avant-garde à l'étranger avant la première guerre – en particulier du cubisme vers l'Allemagne. Einstein avait quitté la région de Karlsruhe pour s'installer à Berlin en 1904, où il avait étudié la sociologie, la philosophie, les langues anciennes et l'histoire de l'art. Dès 1905-1906, le jeune homme semble s'être rendu à Paris où il devint bientôt une figure connue des cafés de Montparnasse, en particulier du café du Dôme. Einstein poursuivit ses activités de critique d'art en Allemagne, restant fixé à Berlin

¹ D'après Apollinaire, « Les Arts - Montparnasse », *Paris-Journal*, 23 juin 1914, *Œ.P.C.*, t.2, p. 785.

² Apollinaire, « Rodin jugé à l'étranger », *La Démocratie Sociale*, 9 avril 1910, in *Œuvres en Prose complètes*, *op. cit.*, t. 3, pp. 454-455.

³ Il écrivait par exemple des chroniques dans la *Nowa Gazeta*, citant dès 1907 l'article d'Apollinaire sur Matisse ; dans *Sztuka* (n° 2, 14 avril 1912), il présenta Apollinaire comme « le poète et le critique français le plus indépendant qui soit », cité par E. Grabska, « Mécislas Golberg dans l'entourage d'Apollinaire », *Cahiers Guillaume Apollinaire*, t. 8, 1969, pp. 167-181, repris par Anna Boschetti, *La poésie partout*, *op. cit.*, p. 305.

⁴ Il présenta ainsi Kisling à André Salmon qui en témoigne dans ses *Souvenirs sans fin*, *op. cit.*, t.2, 254.

⁵ Apollinaire notait ainsi à la fin du printemps 1914 : « Dans quelques milieux, surtout en Allemagne, on fonde un grand espoir sur Kisling qui va exposer de ses œuvres dans peu de jours à Düsseldorf où va avoir lieu une exposition des peintres étrangers qui fréquentent le Dôme, le fameux café qui se trouve au carrefour des boulevards Raspail et du Montparnasse » (« Les Arts », *Paris-Journal*, 13 juin 1914).

⁶ Voir par exemple dans *La Peinture... Religion nouvelle* (Paris, Librairie de France, 1926) : « si la peinture est bien le seul langage universel, alors le café du Dôme est une véritable SDN : pour preuve, la présence d'expressionnistes de Smolensk, de dadaïstes moldo-valaques, de constructivistes de Léningrad, de néo-romantiques du Baloutchistan. » ; voir aussi *La Peinture indépendante en France II. De Matisse à Segonzac*, « La peinture multinationale de l'Ecole de Paris », Paris, Editions G. Crès et Cie, 1929, pp. 96-102.

où il entra dans le cercle de Franz Pfemfert (1879-1954), l'éditeur depuis 1911 de *Die Aktion*, revue d'avant-garde pour la littérature, l'art et la politique. Einstein publiait également dans d'autres revues allemandes, s'y montrant un interprète et introducteur décidé de l'art et de la littérature français modernes outre-Rhin¹.

Terminons sur d'autres noms cosmopolites, si impliqués dans l'expansion internationale de l'art des avant-gardes parisiennes avant la Première guerre : l'artiste et marchand d'art américain Alfred Stieglitz, né dans le New Jersey en 1864, avait suivi sa famille en Europe en 1881 et poursuivi ses études à Berlin, où il découvrit la photographie, fréquenta les cercles artistiques et décida de s'engager dans un « sécessionnisme » des photographes, convaincu de la valeur de la photographie comme art créatif, de dignité aussi belle que la peinture. Revenu en Amérique en 1890, c'est là qu'il fonda, en 1902, le groupe de la *Photo Secession*, avant d'ouvrir une galerie d'art en 1905. Il se mit, à partir de 1908, à y présenter l'œuvre de Rodin et de Matisse, avant d'introduire ses visiteurs à Toulouse-Lautrec, Henri Rousseau, Paul Cézanne et Pablo Picasso².

On ne saurait oublier non plus la famille Stein, leurs voyages de jeunesse, leur mode de vie totalement anticonformiste – en particulier celui de Léo et Gertrude Stein –, leurs amitiés internationales, et leur rôle dans l'introduction de la peinture de Matisse ou de Picasso auprès de leurs amis américains. Terminons enfin sur la figure extrêmement internationale de Hervarth Walden, critique d'art, musicien, compositeur, écrivain et marchand d'art, fondateur et animateur essentiel du *Sturm* à Berlin. Walden, de son vrai nom Georg Levin, était né à Berlin en 1878, dans la jeune famille d'un médecin juif. Se destinant à des études de musique, il devint pianiste et avec une bourse passa deux ans à Florence, tentant également d'entamer une carrière de compositeur. Levin-Walden était passionné de littérature moderne, internationale, et c'est dans cette perspective qu'il fonda en 1910 la revue *Der Sturm*, qu'il entendait consacrer aux innovations littéraires et artistiques de son époque. Etendant son action à l'organisation d'expositions d'art moderne à partir de 1912, Walden devint alors marchand d'art, décidé à promouvoir une approche transfrontalière des arts, et ouvrant désormais sa revue à des auteurs non germanophones³. Walden croyait en, pratiquait et vivait le cosmopolitisme. Sa deuxième épouse Nell, épousée à Londres en

¹ Voir le premier volume des œuvres de Carl Einstein, *Werke*, Berlin, Medusa, 1980-1985, ainsi que Andreas Kramer, « Zwischen Klassik und Avantgarde : Zwei unbekannte Texte Carl Einsteins aus den Jahren 1913 und 1914 », *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 43 (1999), pp. 33-48.

² La publication la plus récente sur Stieglitz est le catalogue de l'exposition qui lui a été consacrée au Musée d'Orsay : *New York et l'art moderne – Alfred Stieglitz et son cercle*, Paris, RMN, 2004.

³ Voir Barbara Alms, « Der Sturm – Corporate Identity für die internationale Avantgarde », dans *Der Sturm : Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*, éd. Barbara Alms et Wiebke Steinmetz, Städtische Galerie Delmenhorst, 2000, pp. 15 et suivantes.

novembre 1912, était une Suédoise d'origine écossaise, qu'il avait rencontrée en Suède et retrouvée par hasard à Berlin¹. Walden propagea ainsi dans sa revue et ses expositions une idée de l'art radicalement cosmopolite, interdisciplinaire et pluraliste, selon une conviction bien ancrée : l'autonomie de l'art.

Des « hommes doubles »

L'identité plurielle des intermédiaires se retrouve non seulement dans ce profil collectif cosmopolite, mais surtout dans une indétermination sociale assez caractéristique, aucun n'ayant embrassé de profession claire. Les intermédiaires participaient en effet de la catégorie des « hommes doubles » analysés par Christophe Charle, jamais certains d'une position tranchée dans la hiérarchie des professions et des dignités, mais dont la qualité essentielle fut justement d'être à l'intersection entre plusieurs mondes et de permettre leur communication : art et politique, finance et culture, littérature et art². Ces personnalités caractéristiques de la modernité reliaient aussi bien l'art et la politique, que le privé au public, le collectif à l'individuel. Les profils de ces hommes doubles étaient d'autant plus nécessaires que la séparation progressive des champs politique, artistique et littéraire, et l'augmentation des concurrences, renforçaient les partis disposant de multiples atouts. Plus que d'hommes doubles, on s'autorisera donc à parler d'hommes triples ou quadruples, d'identités sociales plurielles, tant leurs intérêts furent divers, leurs tentatives multiples et leurs échecs répétés.

L'intermédiation littéraire

On ne s'étonnera pas de retrouver certains éléments de notre population dans celle, mise en évidence et analysée par Blaise Wilfert, des traducteurs et exportateurs de littérature étrangère en France, ou des importateurs de littérature française à l'étranger³.

Camille Mauclair qui, dans les années 1890, avant son engagement nationaliste, était un familier des milieux avant-gardistes franco-belges, publia en Angleterre plusieurs ouvrages consacrés à l'impressionnisme au début du siècle⁴. Mauclair faisait partie des critiques d'art qui, au plus fort de la polémique autour du théâtre scandinave à Paris, s'étaient engagés dans

¹ Nell Walden, „Aus meinen Erinnerungen an Herwarth Walden und die „Sturmzeit““, p. 9.

² Cf. Christophe Charle, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 1992, et dans *Paris fin de siècle*, *op. cit.*, pp. 86-96.

³ Voir Blaise Wilfert, *Paris, la France et le reste... Importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1885-1930*, thèse de doctorat d'histoire dactylographiée, sous la direction de Christophe Charle, Université de Paris I – Sorbonne, 2003.

⁴ Sa familiarité avec le réseau des XX et de la Libre Esthétique à Bruxelles, est attestée par les lettres qu'il envoya à Max Elskamp, Georges et Anna Rodenbach, Émile Verhaeren, conservées aux Archives de la Littérature et aux Archives de l'Art contemporain de Belgique, à Bruxelles.

la défense des pièces d'Ibsen¹. Gustave Kahn (1859-1936), né à Metz dans une famille juive qui avait choisi la France en 1870, était plus encore intégré dans les réseaux internationaux de l'art moderne, voyageant fréquemment en Belgique, écrivant en France sur l'art de Max Liebermann², et publiant en Allemagne sur l'histoire de la caricature³. Kahn avait contribué à l'introduction en France des littératures étrangères, ainsi dans les petites revues symbolistes de la fin de siècle, en particulier dans la *Revue indépendante* et dans la *Revue blanche* au tournant du siècle, tant sur les écrivains scandinaves que sur la littérature allemande ou belge. Stéphane Mallarmé, soutien bien connu des impressionnistes en France et outre-Manche, enseignait l'anglais et avait traduit Poe, et Tennyson. Gabriel Mourey, critique d'art plus influent encore, important soutien des impressionnistes *juste milieu* dans les réseaux artistiques entre Paris et Londres, si influent après 1900 qu'il réunissait autour de lui une véritable cour, n'était pas non plus seulement un acteur de l'introduction en France de l'art préraphaélite, et en Angleterre de l'impressionnisme⁴. Mourey était l'auteur de poèmes, de pièces de théâtre, et de traductions, en particulier d'œuvres d'Edgar Poe et de Charles Swinburne (1837-1909), qu'il avait publiés avant de se consacrer à la critique d'art.

De même, en Allemagne, la figure du médiateur artistique entre les pays croisait aussi celle du médiateur littéraire. Julius Elias, critique d'art favorable à l'impressionnisme, était aussi écrivain, traducteur d'auteurs scandinaves (Ibsen et Bjornstjerne Bjornson, entre autres). Bien d'autres passèrent comme eux par ce stade « alimentaire » de la traduction, parfois motivé aussi par une réelle passion : ainsi Carl Einstein était, avant de se consacrer à l'esthétique, un poète expressionniste prometteur, passionné par André Gide dont il entendait introduire le *Voyage d'Urien* en Allemagne avant 1910, et auquel il dédicaça d'ailleurs son premier roman, *Bebuquin*, publié en 1912 mais qu'il avait commencé d'écrire en 1906⁵.

Nombre de critiques d'art étrangers, venus à Paris chercher une gloire littéraire qu'ils ne trouvaient pas chez eux, décidèrent d'introduire l'art qu'ils avaient découvert en France dans leur pays. Ils entendaient être ainsi les seuls découvreurs d'une nouveauté à laquelle ils pourraient se consacrer chez eux, s'assurant ainsi l'espoir d'une originalité distinctive dans le champ littéraire et artistique chez eux. La critique d'art, profession sans reconnaissance sociale, à la marge entre art et littérature, était déjà une fonction double, qu'on soupçonnait d'avoir été embrassée par des ratés de l'art et de la littérature qui écrivaient sans bien écrire,

¹ *Revue encyclopédique*, juin 1894, p. 159. Voir Blaise Wilfert, *op. cit.*, p. 221.

² G. Kahn, « Artistes contemporains. Max Liebermann ». *Gazette des Beaux-arts*, t. 26, 1901, pp. 285-298.

³ Par exemple *Das Weib in der Karikatur Frankreichs...* Stuttgart, Hermann Schmidt, (s. d.) [1907] et *Europas Fürsten im Sittenspiegel der Karikatur...*, Berlin : H. Schmidt, 1909.

⁴ Voir l'introduction de Jean-Marc Ramos aux *Lettres inédites à Gabriel Mourey et à quelques autres (1880-1905)* de Jean Lorrain, Lille, Presses universitaires de Lille, 1987.

⁵ Voir *Bebuquin ou les Dilettantes du Miracle*, Tenderada Bibliothek, 2000, trad. fr. par Sabine Wolf.

et parlaient d'art sans le pratiquer. Ecrivant à propos de la gloire des autres (comme les traducteurs), et pour un public d'acheteurs, donc à la limite de la réclame, ils étaient soupçonnés en outre de faire monter les cotes. Les critiques d'art étrangers (ou simplement cosmopolites, la nationalité n'étant jamais claire dans la population qui nous occupe) qui se consacrèrent à l'exportation de l'art moderne parisien vérifiaient ces caractéristiques. S'y ajoutait une volonté d'ascension sociale que la fonction d'intermédiaire semblait pouvoir leur permettre d'attendre, puisqu'elle leur assurait une position durable en attente de mieux, et un espace spécifique pour s'exprimer.

Marchands et courtiers improvisés

Certains intermédiaires-critiques d'art s'improvisèrent parfois courtiers ou marchands d'art. Ainsi, à la fin du siècle, du critique et historien d'art allemand Julius Meier-Graefe qui, après avoir collaboré à l'entreprise de *l'Art nouveau* du marchand parisien S. Bing, se lança dans sa propre galerie, créant en 1899 la « Maison moderne », rue Pergolèse à Paris. Cette création faisait suite à celle de sa revue franco-allemande, *Dekorative Kunst/L'Art décoratif* (1897). Meier-Graefe tentait ainsi de profiter de ses liens de critique avec les artistes néo-impresionnistes parisiens, de leur désir d'exporter leur peinture à Paris. Il n'hésita pas à s'imposer comme intermédiaire « payant », parfois de manière extrêmement maladroite. Théo Van Rysselberghe et Paul Signac s'en firent les observateurs non dupes dans leur correspondance avec Henry Van de Velde. Ainsi Van Rysselberghe en mai 1900 :

Meier-Graefe veut me faire chanter ! Imagine toi que ce bougre là m'écrit textuellement ceci : "J'ai" un marchand qui voudrait acheter de vous = je préfère vous l'amener et vous me réserverez 15% - voulez-vous ?" N'est ce pas adorable de simplicité ? "je préfère" est énorme ! Inutile de te dire que je l'envoie aux pelotes avec sa bedite [*sic*] commission¹.

Et Signac à la même époque, reprenant les imitations de son camarade :

Meier-Graef [*sic*] [a] tenté de chambrer [le marchand berlinois] Mr Paechter – on te racontera cela - celui-ci est venu hier à l'atelier – Il a choisi 6 toiles [...] C'est dommage que tu ne sois pas à Paris en même temps que lui ; il paraissait espérer te rencontrer là – Peut-être ferais-tu bien de lui écrire pour réchauffer son ardeur en contrebalancer les débinages [?] du pire des Graef, à–qui nous avons refusé la « petite gomission » qu'il exigeait².

Pour la génération d'avant-guerre, Hervarth Walden entre dans la même catégorie : en 1912, organisant une exposition des artistes munichoïses du *Blauer Reiter* à Berlin, il n'envisageait pas encore d'ouvrir une galerie, et ne pensait probablement pas qu'il

¹ Lettre de Théo Van Rysselberghe à Henry Van de Velde, 27 mai 1900. Bruxelles, AML, fonds van de Velde, FS X 800/5.

² Signac à Van de Velde, s. d. [mai-juin 1900], *ibid.*, FSX 1726/6.

deviendrait marchand d'art. Walden entendait simplement exposer de manière plus effective l'art dont sa revue *Der Sturm* prenait la défense. Le profil d'Alfred Stieglitz est tout à fait comparable à celui de Walden : en fondant en 1902 son groupe de la *Photo-Secession*, Stieglitz ne prévoyait pas d'ouvrir une galerie d'art. C'est son ami artiste Edward Steichen qui le poussa à se faire marchand d'art trois ans plus tard. Steichen, lui-même artiste photographe, et d'origines étrangères¹, venu à Paris poursuivre ses études artistiques en 1900, ouvrit d'ailleurs son propre magasin de photographies en 1905 sur la *Fifth Avenue* à New York². L'Allemand Wilhelm Uhde, collectionneur, historien d'art et critique à ses heures, se fit également courtier ou marchand d'art, exposant dans son appartement du quai aux Fleurs les toiles cubistes ou du Douanier Rousseau dont il voulait faire la promotion. Le critique Polonais Adolphe Basler était aussi marchand-courtier (fallait-il vivre, mais aussi aider ses amis peintres !). Il servait en particulier d'intermédiaire à son ami le peintre Moïse Kisling³. Le Polonais Leopold Gottlieb (1883-1934), exposant régulier du Salon d'Automne, était lui aussi redevable à Basler dont il fit le portrait avant la guerre⁴. De même le peintre américain Walter Pach, ami des avant-gardes parisiennes, travaillait de temps à autre pour les galeries new-yorkaises ; etc.

Entre Art, affaires et politique.

On trouve la même indétermination, ou plutôt multipolarité des activités, dans le cas des collectionneurs rentiers sans profession, écrivains ou philosophes pour Gertrude Stein et son frère Leo, s'intronisant parfois hommes de musée – ainsi du comte Kessler qui s'imposa à Weimar en 1903, ou de Carl-Ernst Osthaus qui créa son propre musée à Hagen en 1902. Dans ce lot d'intermédiaires, les exemples de carrières politiques ratées n'étaient pas rares ; moins encore, ceux de personnalités issues de milieux aisés, industriels, commerciaux ou financiers, à rejeter la « macule » de leurs origines pour se consacrer à l'art, son histoire et sa théorie.

Des affaires au collectionnisme

C'est en particulier en Allemagne et en Europe centrale, où une profession trop industrielle ou mercantile venait à l'encontre de l'idéal prestigieux de la *Bildung*

¹ Steichen était né au Luxembourg, sa famille s'installa en Amérique vers 1879-1880.

² Voir *Steichen's legacy photographs, 1895-1973*, New York, 2000.

³ On en retrouve un indice dans le catalogue du Salon d'Automne de 1913, Kisling y donnant l'adresse suivante : « Chez M. Adolphe Basler, 340 r Saint-Jacques ».

⁴ En décembre 1913 Gottlieb « exposait un *Portrait de M. Adolphe Basler* qui fut remarqué ». Guillaume Apollinaire, « Les Arts », *Paris-Journal*, 13 juin 1914. Au catalogue du Salon d'Automne de 1913, le tableau était intitulé « Portrait de M. Adolphe Baster » [sic].

universelle, que l'on rencontre ce type d'individus. Le critique d'art pro-impressionniste Julius Elias était le fils d'un banquier : il s'adonna à l'histoire de l'art et de la littérature. Eberhard von Bodenhausen, ami du comte Kessler et collectionneur de toiles nabies et pointillistes, membre de la revue *PAN*, très impliqué dans la promotion en Allemagne de l'art moderne français, anglais, belge ou norvégien, était un homme d'affaires, directeur d'industrie, qui travailla notamment pour la *Deutsche Bank* en Angleterre. Karl-Ernst Osthaus, fils d'un entrepreneur à forte personnalité qui avait fait fortune avec l'expansion industrielle et économique de l'Allemagne des années 1860, était sensé prendre la succession de la banque que son père avait fondée en 1867. Après *l'Abitur*, on l'envoya à Dieringhausen, pour y apprendre les affaires et la banque, ce qu'il fit à contrecœur. Son père lui permit d'aller à l'université – le jeune homme s'inscrivit et étudia alors à Kiel et Munich l'esthétique, la philosophie et la littérature¹.

On se rappellera aussi que Daniel-Henry Kahnweiler aurait dû se consacrer aux affaires financières de sa famille : il préféra devenir marchand d'art. Carl Einstein, qu'il rencontra vers 1910, avait fait ses débuts comme stagiaire dans une banque de Karlsruhe, avant de gagner Berlin en 1904 et de s'inscrire à l'université. Alfred Flechtheim, qui en 1913 devint marchand d'art à Düsseldorf et correspondant de Kahnweiler pour l'Allemagne, avait commencé sa carrière comme marchand de grains.

Mêmes origines riches, industrielles (et une fois encore cosmopolites), du côté de la famille américaine des Stein. Michael, né en 1865, l'aîné de cinq enfants, devint le tuteur de ses frères et sœurs lorsque ses riches parents disparurent en 1891. Successeur de leur père dans la gestion d'une compagnie de tramways à Oakland, il put développer la considérable fortune familiale, permettant à Gertrude et Leo d'abord, puis à lui-même, de constituer dès 1904 d'étonnantes collections de tableaux². On retrouve encore le milieu commercial et financier, dans les carrières des plus importants collectionneurs d'art moderne parisien en Russie, Serge Stschoukine et Ivan Morosoff, dont le rôle d'introducteurs en Russie (voire au-delà) de l'art d'avant-garde produit en France n'est plus à souligner³. On a pu montrer comment le renouveau artistique et culturel russe fut justement porté par les membres de familles industrielles, commerciales et bancaires récentes implantées à Moscou, dépassant, de loin, Saint-Pétersbourg pourtant plus tourné vers l'Europe et les arts⁴.

¹ Voir le cat. exp. cité *Karl Ernst Osthaus – Leben und Werk*, Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen, 1982.

² Voir H. Seckel, « 27, rue de Fleurus, 58, rue Madame : les Stein à Paris », in *Paris-New-York*, op. cit., p. 279.

³ Cf. *Morozov Shchukin – The Collectors, Monet to Picasso*, cat. exp., Museum Folkwang Essen, Pushkin Museum Moscow, Hermitage St. Petersburg. Dumont Buchverlag, Cologne, 1993.

⁴ Beverly Whitney Kean, *All the Empty Palaces. The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia*, Barrie & Jenkins, Londres, Melbourne etc., 1982.

L'intermédiation avant-gardiste, un réformisme politique par défaut ?

L'intermédiation artistique pouvait ainsi mettre à distance la recherche du profit immédiat, et rapprocher de celle du profit symbolique. Elle annoblissait des origines entachées par le monde des affaires, assurant parfois à ses acteurs une influence culturelle, sociale, voire politique à laquelle ils n'auraient pu prétendre par d'autres moyens. Se consacrer à l'art moderne, représentait souvent une issue symboliquement valorisante ou la compensation d'une carrière politique ou diplomatique ratée. Ce fut en particulier le cas pour deux générations d'intermédiaires en Belgique et en Allemagne.

Ainsi les introducteurs les plus importants de l'art moderne en Belgique étaient-ils des personnalités à mi chemin entre milieux politiques, littéraires et artistiques. Paul Aron a souligné dans son étude sur *Les Ecrivains belges et le socialisme*¹, comment se consacrer à l'art et à la littérature d'avant-garde fut, pour une génération de juristes arrivés dans le champ politique belge autour de 1880, une issue de secours face à l'obstruction de tout horizon de carrière politique. Cette impasse fut confirmée par l'arrivée au pouvoir du parti catholique belge, en 1884, et la montée du parti socialiste représenté par le Parti Ouvrier Belge. La génération des écrivains et critiques qui soutinrent l'art moderne en Belgique, et dont on retiendra surtout les noms d'Edmond Picard, Octave Maus, Émile Verhaeren, Camille Lemonnier, Georges Rodenbach, recruta autour de 1880 parmi les fils de bonne familles, dont les échecs universitaires ou politiques favorisèrent une union autour de la valeur des pratiques littéraires et de la défense des arts nouveaux.

Edmond Picard, le plus âgé dans cette génération, était né à Bruxelles, en 1836, dans une famille bourgeoise. Son père, avocat puis professeur de droit à l'Université Libre de Bruxelles, lui avait légué une passion pour les affaires juridiques, ce qui n'empêcha pas le jeune Edmond de partir découvrir le monde avec son frère. Les deux jeunes gens s'embarquèrent comme mousses, et Edmond poursuivit sa carrière de marin au long cours pendant deux ans. A son retour, Picard se mit à des études de droit, entra au barreau et inaugura une brillante carrière d'avocat et de jurisconsulte. Devenu célèbre à la suite de son engagement dans plusieurs affaires connues, c'était un homme public que la vie politique attira très vite. Il entra dans les cercles libéraux radicaux, se déclara favorable à des réformes électorales, au développement de l'instruction, ainsi qu'à une politique sociale d'envergure en faveur des ouvriers. Picard tenta alors de s'imposer comme candidat progressiste au parti libéral. D'échec en échec (1870, 1882, 1883) il abandonna le parti, pour subir une déception

¹ Paul Aron, *Les Ecrivains belges et le Socialisme (1880-1913) : l'expérience de l'art social : d'Edmond Picard à Émile Verhaeren*, Bruxelles, Editions Labor, coll. Archives du Futur, 1997.

supplémentaire en 1884, après avoir formé une liste radicale indépendante qui n'eut aucun succès aux élections. Picard se tourna alors vers le combat prolétarien et son parti le POB dont il put être élu premier et unique représentant au Sénat en 1894, pour quatorze ans.

L'itinéraire politique et culturel de l'avocat figure, pour Paul Aron, celui de toute une génération. Avant de pénétrer dans la sphère politique, les idées de Picard étaient intervenues massivement dans la sphère littéraire et artistique, avec la fondation de la revue *l'Art moderne* en 1881. « Cet organe hebdomadaire réunissait les représentants d'un milieu raffiné qui s'attachait à soutenir toutes les manifestations de l'avant-garde ; un milieu auquel sa culture et ses moyens permettaient de discerner la valeur de pratiques artistiques et littéraires qui n'avaient pas encore été légitimées par les instances officielles de consécration¹. »

Émile Verhaeren, qui fut plus tard poète, critique d'art et ami des peintres, médiateur essentiel entre les milieux artistiques modernistes de France et de Belgique, avait fait un stage dans l'étude d'Edmond Picard. Il fut recruté par ce dernier pour collaborer à *l'Art moderne*. Le jeune critique d'art renonça bientôt au barreau pour se consacrer à l'art et à la littérature. Toute la critique d'art de Verhaeren, si elle n'afficha jamais ses convictions politiques, s'insérait pourtant avec précision dans l'espace politique, ne serait-ce que par les organes où elle fut publiée, l'art social qu'elle soutenait, et l'avant-gardisme artistique donc social qu'elle encourageait². Ainsi l'effondrement du parti libéral, entre blocs catholique et socialiste, avait-il poussé une génération de jeunes hommes avides d'influence publique, à choisir le champ de l'art pour y développer leurs vues et réaliser les premiers pas d'une réforme culturelle de grande envergure.

L'analyse de la génération des introducteurs de l'art postimpressionniste en Allemagne présente des résultats assez semblables. Le comte Kessler, qui rêvait d'une carrière militaire – si prisée dans la conservatrice Allemagne prussienne –, dut se tourner vers le droit, envisageant une carrière de diplomate qu'il ne réussit pas non plus à embrasser³. Dès sa jeunesse, il avait fait l'expérience de l'inconvénient d'une noblesse trop fraîche : c'est difficilement qu'il avait obtenu une place d'officier dans le régiment d'élite des lanciers (les *III. Garde-Ulanen*) de Postdam. Si cette distinction, qui lui était chère, conférait une valeur particulière à sa position sociale, elle ne favorisa apparemment pas en revanche sa carrière diplomatique. Son père, Adolf Wilhelm, comte de Kessler (1838-1895) aurait aimé le voir prendre une voie politique. C'est dans cet espoir qu'il encouragea Harry à suivre des études de droit sans enthousiasme, à Bonn et Leipzig entre 1888 et 1891.

¹ *Ibid.* p. 26.

² Voir à ce sujet la troisième partie de l'ouvrage de Paul Aron, « Les Années Verhaeren », *op. cit.*.

³ Voir sa biographie par Peter Grupp, *Harry Graf Kessler 1868-1937*, Munich, C.H. Beck, 1995.

Le jeune comte partit ensuite pour une tournée - si fréquente chez les riches aristocrates de son époque - aux Etats-unis, en Asie orientale, en Inde et en Egypte. Trois ans plus tard, il défendait sa thèse, début 1894, sur le concept de haute trahison. Ce n'est qu'en octobre 1900, à 32 ans, qu'il présenta le *Staatsexamen* d'assesseur, quatre ans après la mort de son père et neuf ans après avoir terminé ses études. Entre-temps, fortement incité par son père, Kessler avait cherché à plusieurs reprises à entrer dans le service diplomatique. Intrigues, défaveur, l'empêchèrent finalement en 1902 d'obtenir une place dans la fonction publique à Berlin. C'est justement à cette époque que Kessler décida de se consacrer à une action de politique culturelle, s'imposant à Weimar auprès du jeune Wilhelm Ernst, nouveau grand-duc de Weimar, et parvenant à se faire nommer directeur du musée des Arts décoratifs du grand-duc. L'échec de sa grande politique culturelle à Weimar le poussa manifestement à s'investir plus que jamais dans l'intermédiation artistique - sa collaboration avec Fénéon, par exemple, dans la promotion du postimpressionisme, fut bien au-delà des souhaits de Fénéon qui lui-même avait précisé les limites de leur entente¹.

¹ Il l'écrivit au comte en 1908 : « En achetant [et en vous proposant *Une rue à Arcueil*, de Matisse], je n'ai pas tablé sur l'intérêt qu'avait excité chez vous cette toile. Je suis obligé de vous dire cela pour, en l'espérant, vous mettre en garde contre la courtoisie que vous mêlez si gentiment à vos rapports commerciaux avec votre / Fénéon. » Lettre de Fénéon au comte Kessler, Paris, 18 janvier 1908 – Fonds Kessler, DLA.

Ami de Kessler, le mécène et fondateur de musée Karl-Ernst Osthaus fut plus encore tenté par la politique. Dès son premier semestre d'études à Munich, à l'hiver 1893-1894, Osthaus qui n'avait pas vingt ans témoignait dans sa correspondance d'idées pangermaniques très arrêtées, idées qu'il exprima en particulier lors de son séjour d'études à Berlin, dans sa correspondance avec sa grand-mère maternelle². Osthaus passa le semestre d'été de 1895 à Strasbourg où il participa activement aux mouvements étudiants pangermaniques et antisémites. Il se sentait manifestement prédestiné à devenir un meneur, voire un tribun politique. Le semestre d'hiver 1895-1896 fut à nouveau poursuivi à Berlin, avant une installation à Vienne. En Autriche, Osthaus prit contact avec les mouvements étudiants antisémites viennois. Le jeune homme était fortement impliqué dans son engagement politique ; il aurait même aimé, d'après sa correspondance, en faire davantage... Osthaus parla devant 200 étudiants de ses idées sur la Grande Allemagne, on le saluait comme un chef : « Heil Osthaus ! ». Au printemps 1896, de retour d'un voyage d'art en Italie, Osthaus se mit à écrire contre le Millénaire hongrois. Interpellé par la police, il se montra extrêmement insolent et sûr de lui ; son cas fut porté jusqu'au Parlement, le 31 mai 1896. Il était scandaleux qu'un étudiant étranger se permît un tel comportement. D'après ses lettres à sa famille, Osthaus était devenu l'étudiant le plus populaire de Vienne. Ses parents le rappelèrent à la raison. En juillet 1896, Osthaus dut quitter Vienne.

Le jeune homme n'avait pas encore abandonné pour autant ses idées politiques. Cherchant à justifier une politique pangermaniste et expansionniste, il se lança dans l'étude de la question flamande. Osthaus était un homme d'avenir dans les cercles nationalistes. Un voyage d'études en Orient, pourtant, semble l'avoir fait changer d'orientations et abandonner l'action politique. Osthaus arrivait au terme de ses études, surtout, et il n'était pas bon d'en trop oublier l'importance. Il décida de se consacrer à sa thèse. Enfin la mort de ses grands-parents maternels, en novembre 1896, le mit à la tête d'une importante fortune, qui lui assurait une indépendance matérielle non négligeable. Son heure de guide du peuple était venue. Mais sa manière d'envisager cette fonction avait changé : il décida que les deux tiers de sa fortune seraient consacrés à l'éducation du peuple allemand par un musée. Osthaus n'avait probablement pas envie de mettre son argent au service d'un mouvement politique dont il n'aurait pas le contrôle. En créant son propre musée, il s'assurait une indépendance totale, pouvait poursuivre ses études et donner un sens à sa passion artistique ; il pouvait, surtout, jouir d'une influence réelle, locale mais directe, immédiate, sur les destinées de la population allemande. L'art, le mécénat auquel il avait décidé de se consacrer, les

² Voir *Karl Ernst Osthaus – Leben und Werk*, cat. exp., *op. cit.* pp. 30 et suivantes.

conférences, les expositions qu'il organiserait, seraient la voie nouvelle de son ambition politique, une voie probablement plus directe.

Les ambitions politiques ne manquaient pas non plus à Alexandre Mercereau qui, en 1912, avait contribué à la création de l'organe « Pour mieux se connaître », dirigé par John Grand-Carteret (1850-1927) et Henri Guilbeaux (1884-1938)¹. Au dernier trimestre de 1913, Mercereau fonda avec Henri Tastevin, médiateur avec lui des relations artistiques franco-russes, les « Grandes conférences, Société internationale pour aider à la culture universelle ». Mercereau avait su rallier au comité de rédaction d'autres profils d'intermédiaires entre les arts et les pays : en particulier Gustave Kahn, Émile Verhaeren, Paul Fort, l'éditeur Eugène Figuière, ou le critique musical et romancier Romain Rolland. L'objectif des Conférences était d'aider à la diffusion de la « culture universelle, accélérer le progrès, multiplier les éléments de concorde » par des conférences, des missions scientifiques et la publication d'un bulletin en cinq ou six langues. Ce programme ambitieux espérait construire les fondements « non point des États-Unis d'Europe, mais bien d'une vaste fédération du monde où chaque peuple aura sa place et chaque individu sa voix² ». Le projet fut interrompu par la guerre. Mais des conférences de Verhaeren, Paul Fort et Marinetti furent organisées à Moscou et Saint-Petersbourg en 1914, avec l'aide de mécènes russes³.

Artistes ratés ?

Dans le cas des artistes de profession, adopter la fonction de médiateur entre l'art moderne parisien et son propre pays ne pouvait faire échapper au soupçon de n'être qu'un imitateur, ou tout au mieux un épigone des artistes dont on était le fervent ambassadeur. Max Liebermann, qui se faisait lui-même appeler « impressionniste », en fut la première victime en Allemagne, de même qu'en France. Il en fut de même pour les émules du pointillisme en Europe, en particulier pour Théo Van Rysselberghe en Belgique ou Ludwig von Hofmann en Allemagne. La règle s'appliqua pour les générations suivantes, que l'on pense aux élèves de Matisse en Allemagne ou en Suède, en première ligne à Oscar Moll et Hans Purrmann.

Souvent d'ailleurs, l'intermédiation fut pour des artistes au talent peu affirmé, une voie de détour leur permettant de se consacrer à l'art et d'être réellement efficaces dans la promotion des mouvements auxquels ils adhéraient. Donnons quelques exemples d'artistes « ratés », au sens où la postérité s'est rarement souvenue de leur activité artistique, et qui se

¹ Voir Gladys Fabre, « Paris, les arts et l'internationale de l'esprit », in *Paris capitale des arts*, cat. exp. Cité, pp. 42-53.

² *Ibid.* p. 43, citant une lettre d'annonce du projet conservée dans les archives Mercereau.

³ Voir aussi la biographie de Mercereau contenue dans la *Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801-1975)*, fondée par Hector Talvart et Joseph Place, continués par Georges Place, Paris, Chronique des Lettres françaises, 1976.

consacrèrent à la critique d'art et à l'introduction de l'art français dans leur pays. Parmi les premiers médiateurs entre France et Grande-Bretagne, Philip Gilbert Hamerton, né en 1834 et qu'on a déjà rencontré, était un artiste graveur, fils d'un juriste, qui se consacra à des études artistiques en 1853¹. Il se rendit pour cela à Londres, puis en Ecosse où il s'adonna à une peinture de paysage qui manifestement ne semblait pas le combler. Dès ce séjour écossais, Hamerton se mit en effet à écrire des ouvrages d'histoire et de critique d'art, apprenant seul la matière en lisant surtout les livres de John Ruskin. Marié en 1858 à une française, Eugénie Gindriez, la fille d'un ancien préfet républicain, le peintre-écrivain qui manifestement ne perçait toujours pas, s'installa en France en 1861. Là il put se consacrer à ses écrits, publiant en particulier sur la renaissance des arts graphiques en France et en Angleterre, dont il se fit le promoteur de part et d'autre de la Manche.

Hamerton avait trouvé sa place. Largement reconnu dans les revues d'art françaises, il put, dans les années 1870, passer pour une autorité sur la question des relations artistiques internationales – et c'est à ce sujet qu'il s'exprima en 1875 dans la revue *l'Art*. On y lit un homme très critique vis-à-vis des écrivains d'art anglais incapables de reconnaître les qualités de la peinture française – et en particulier de Ruskin –, et réciproquement : « Les écrivains français n'ont guère été plus disposés à prendre au sérieux la peinture de leurs voisins insulaires² ». Par ces critiques acerbes, Hamerton prenait ses distances avec Ruskin, affirmait son autonomie de critique d'art compétent, et s'accordait une position exceptionnelle et indispensable dans le champ de l'art contemporain : celle de médiateur entre les deux rives de la Manche. Le peintre sans succès pouvait devenir l'homme des amitiés internationales, de l'union des peuples et de la confraternité artistique : « Laissons-nous doucement envahir par tout art qui semble avoir quelque qualité acceptable et appréciable pour nous, sans y opposer la résistance d'une prévention patriotique³. »

Autre exemple d'homme double, introducteur à l'étranger de l'art moderne français, intermédiaire entre art, littérature et frontières, celui de Philip Zilcken (1857-1930). Ce graveur aujourd'hui oublié fut en Hollande l'organisateur d'importantes expositions d'art impressionniste et postimpressionniste français. Il n'a pas été possible de trouver d'informations biographiques sur lui. On peut en revanche retrouver ses traces dans les diverses sources de l'histoire de l'art moderne de la fin de siècle, et émettre quelques

¹ Il n'a pas été possible de consulter en France la thèse de Marie Czach, *Philip Gilbert Hamerton: Victorian Art Critic*, PhD thesis, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1985. Les informations de ces paragraphes sont donc tirées de la biographie détaillée proposée par les éditeurs de la correspondance en ligne de James Mc Neill Whistler (<http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence>).

² Philip Gilbert Hamerton, « De la nationalité dans l'art », *L'Art*, 1875, 1^{er} année, n° 2, pp. 27-29.

³ *Ibid.*

hypothèses assez plausibles à son propos. Zilcken, qui ne semble pas avoir marqué son époque par ses talents artistiques, s'était lié aux milieux modernistes belges – il fut invité en 1887 à la troisième exposition des XX à Bruxelles. C'est probablement par cet intermédiaire qu'il entra en relation avec l'art moderne parisien dont il se proposa d'être, à l'image d'Octave Maus ou Théo Van Rysselberghe pour la Belgique, un introducteur en Hollande. De même, il remplissait à Paris la fonction d'introducteur à l'art flamand contemporain. Zilcken publia ainsi dans l'avant-gardiste *Revue Indépendante* un article sur « Le naturalisme en Hollande – les peintres », où il soutenait que les peintres hollandais, naturalistes sans exception, étaient évidemment proches des impressionnistes, établissant ainsi les preuves d'une fraternité artistique et moderniste qui dépassait les frontières politiques ou culturelles¹. Présent à la deuxième exposition de la Rose+Croix de Joséphin Péladan, au printemps 1893 (d'après le catalogue), il y fut probablement attiré par ses quelques camarades belges qui y représentaient le plus fort contingent étranger.

Ce fut le point de départ, pour Zilcken, de tentatives répétées d'intermédiation entre France et Hollande. Sur les conseils avisés de Théo Van Rysselberghe, Zilcken invita à son exposition annuelle du *Blanc et Noir* de La Haye, pour 1894, Camille Pissarro et ses fils². En 1901 il se consacra, avec ses amis Jan Toorop et Thorn-Prikker, à l'organisation de la Première Exposition internationale de La Haye (*Eerste Internationale Tentoonstelling*, 9 mai-12 juin 1901) où étaient représentés, outre ses amis du cercle des XX, les artistes français Cézanne, Redon, Cross, Denis, Rodin, Rops, Signac, Vuillard, ainsi que Van Gogh³. La carrière de Zilcken s'épanouit ainsi dans cette fonction d'intermédiaire entre Hollande et France, profitant de la plaque tournante bruxelloise pour affermir ses relations, trouver des passerelles entre les pays et s'assurer de contacts et de recommandations qu'il n'aurait pu s'assurer seul, auprès des avant-gardes parisiennes de la fin de siècle.

La liste des intermédiaires-artistes-critiques d'art pourrait être longue, de même pour les générations suivantes : contentons-nous d'y mentionner, déjà cités, le mécène-rentier-philosophe et peintre Leo Stein, qui avait pris quelques cours auprès de Matisse au couvent des Oiseaux ; ou le galeriste américain et photographe Alfred Stieglitz et son collaborateur le

¹ *Revue Indépendante*, 2^e année, N°1, 1^{er}-16 mai 1885, pp. 17-22..

² Voir une lettre de Camille à Georges Pissarro, 26 août 1894 (*Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, lettre n° 1032) : « Tu vas recevoir une invitation du *Blanc et Noir* pour La Haye (Hollande) ces jours-ci. Ne vois donc pas toujours les choses en noir. » (t. 3, p. 479). Voir aussi la lettre n° 1035 de Camille à Lucien Pissarro (« Tu devrais donner des renseignements à Georges sur le *Blanc et Noir* de La Haye. » -*ibid.*, t.3 p. 480). L'intermédiation de Théo Van Rysselberghe est avérée par la lettre suivante : « 1036, à Lucien, Knokke sr mer, 5 septembre 1894 : « l'Exposition de La Haye a été annoncée à Théo qui ne fait cependant pas de livres, Théo a écrit à M. Zilcken [*sic*] pour le prier d'inviter Georges, Titi et moi [...]. » *ibid.*, t. 3, p. 481.

³ Le rôle organisateur de Zilcken est avéré par la correspondance qu'il échangea à cette occasion avec Georges Morren (Lettre de Ph. Zilcken à G. Morren du 17 mars 1901, M.R.B.A.B., AAC, inv. 47756).

peintre Walter Pach, acteurs importants de l'organisation pour 1913 de la grande exposition de l'*Armory Show* à New York. On trouve dans cette liste également Roger Fry (1866-1934), plus connu à la fin du siècle comme spécialiste d'art italien, et célèbre dans les années 1910 à cause des expositions « postimpressionnistes » qu'il avait organisées à Londres. Fry était aussi peintre, considérant d'ailleurs cette activité comme centrale dans sa vie ; il avait passé quelques mois à Paris, où il avait étudié à l'académie Julian.

L'écrivain-pianiste-compositeur-directeur de revue-galeriste allemand Herwarth Walden entre aussi dans la catégorie des artistes qui diminuèrent leurs activités artistiques au profit de leur passion médiatrice ; il en va de même de Blaise Cendrars, qui s'adonna quelques temps à la peinture, ou d'Alexandre Mercereau, qui était entré sur concours à l'École nationale des arts décoratifs, tandis qu'il publiait en 1904 son premier recueil de poésie. Quant à Vincenc Kramar, historien d'art tchèque, critique d'art pour l'Allemagne et l'Autriche-Hongrie, collectionneur passionné des œuvres de Picasso, il avait été admis en octobre 1896, à l'âge de 19 ans, à l'Académie des Beaux-Arts de Prague¹. *A posteriori* il était certes utile, pour être sensible à la création artistique, de s'y être essayé soi-même. *A priori* ces tentatives de carrière artistique sans succès furent plus probablement à l'origine d'une consécration plus littéraire, contemplatrice, mais non moins engagée, dans l'art de l'époque.

Un autre exemple intéressant, moins connu, mais qui mêle de manière assez exemplaire les origines, les activités, une profession artistique sans rapport, à la conscience de pouvoir mieux vivre en se faisant aussi intermédiaire, est celui d'André Blandin, petit artiste inconnu à Bruxelles qui contacta Guillaume Apollinaire en 1911 pour introduire en Belgique la peinture cubiste². Blandin était né à Paris, en 1878, fils naturel d'une certaine Marie Peltier qui l'avait en fait nommé André-Jacques. André-Jacques laissa tomber le prénom « Jacques » et adopta un nouveau patronyme – si père il avait –, celui de Blandin. Peintre sans grand talent, il tentait de placer ses dessins et ses caricatures dans les revues belges de l'époque, ainsi dans *Pourquoi Pas ?* après 1910, où ses publications semblent confirmer que Blandin n'était pas un dessinateur excellent. Blandin se fit aussi homme de théâtre (en 1906), animateur de revues. Il s'investit en particulier dans *Les Bandeaux d'Or* (1906-1914), dont certaines livraisons donnent son pseudonyme comme nom du secrétaire. Blandin était également actif à la revue satirique bruxelloise *Le Passant* (1911- 1912) où il obtint d'ailleurs deux chroniques d'Apollinaire. Blandin, enfin, se fit organisateur d'expositions.

¹ Voir le cat. exp. cité *Vincenc Kramar : Un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*, op. cit., p. 189.

² On pourra se reporter à Victor Martin-Schmetz, « H. Vandeputte, un Belge de Paris. A. Blandin, un Français de Bruxelles », in *Amis européens d'Apollinaire*, Actes du seizième colloque de Stavelot, 1-3 septembre 1993, réunis par Michel Décaudin, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 38-62.

Une lettre envoyée à Apollinaire, en novembre 1911, témoigne de sa situation intermédiaire, et de la conscience que l'artiste-homme à tout faire avait de cette position :

Quant à ma vie quotidienne elle est multiple et variée selon les besoins matériels : étant dépourvu de rentes, je fais des affiches, j'illustre des livres et des journaux, j'organise des expositions, entre autres celles des Cubistes. Je crée la *Gazette fantaisiste* [...], et quand j'ai un moment à moi il m'arrive de peindre et d'exposer personnellement. Je n'ai pas d'ambitions, j'aime voir la vie se dérouler devant mes yeux et j'aime y participer pour la simple joie des combinaisons qui s'y créent ; je suis et ne veux être qu'un homme qui passe : *Le Passant*¹ !

N'être, et ne vouloir être qu'un passant, c'était prôner une mobilité constante d'activités, de voyages, de pensée ; c'était accepter de n'avoir parfois qu'une identité passante, celle qui pouvait aussi bien préoccuper le passant du trottoir d'en face ; c'était assumer une pluralité d'identités, certes difficile à vivre, mais non moins riche en découvertes.

« Le Passant », ou la mobilité identitaire de l'intermédiaire

De telles situations intermédiaires, entre les nationalités et les cultures, entre les professions et les arts, entre art et commerce, politique ou diplomatie, gratuité et intéressement, pouvaient être à l'origine ou la conséquence de troubles identitaires parfois aigus. Les intermédiaires étaient souvent écartelés par le choix difficile entre existence sociale et existence créatrice. Ceci, à une époque de psychologie schizophrénique et où les divisions intérieures devenaient collectives, ce que les études de Carl E. Schorske ont particulièrement mis en évidence². Leurs troubles identitaires sont illustrés non seulement leurs parcours biographiques et leurs choix, mais aussi par les écrits qu'ils ont laissés.

On trouve fréquemment, dans le parcours de l'intermédiaire, la mort précoce d'un de ses parents : la mère de Philip Gilbert Hamerton serait décédée peu après la naissance de son fils ; de même pour Julius Meier qui, en 1892, ajouta à son patronyme le nom de sa mère morte à sa naissance : Graefe. Le collectionneur allemand Karl-Ernst Osthaus avait également perdu très tôt sa mère, son père épousant plus tard une sœur plus jeune de sa première femme. De même la mort précoce des deux parents de la famille Stein, en 1891, laissant cinq enfants à la charge de leur fils aîné Michael qui n'avait que vingt six ans. Michael, Gertrude et Leo furent des soutiens importants pour Matisse et Picasso. De Carl Einstein, le père se serait suicidé, interné en 1899 dans un asile d'aliénés, marquant ainsi pour longtemps son fils déjà en porte à faux avec l'éducation juive traditionnelle et

¹ Blandin à Apollinaire, 9 novembre 1911, cité dans l'article cité, *Amis européens d'Apollinaire*, p. 59

² Cf. Carl Schorske, *Vienne fin de siècle : politique et culture*, traduit de l'américain par Yves Thoraval, Paris, Seuil, 1983, et *De Vienne et d'ailleurs : Figures culturelles de la modernité*, Paris, traduit par Sylvette Gleize, Paris, Fayard, 2002.

autoritaire qu'il avait reçue. Si la mort précoce d'un parent était chose assez courante au XIX^e siècle, le cas particulier des exemples cités est qu'elle fut toujours à l'origine d'un déclassement ascendant ou descendant : pauvreté subite en cas de mort du père le plus souvent dans le premier cas, quand le déclassement n'était pas symbolique en cas de suicide, héritage précoce dans le second.

Certains ne savaient qui nommer pour désigner leur père – déclassement plus grave encore. André-Jacques Peltier, ce « passant » dont on a parlé plus haut, naquit d'une « fille-mère » dont il laissa le nom pour prendre celui de Blandin. Le comte Kessler, dont la situation familiale semblait beaucoup plus classique, n'échappa pas non plus aux rumeurs qui couraient sur ses origines. Sa mère, la jolie baronne Harriet Blossé-Lynch (1844-1919), éblouissait la haute société aristocratique prussienne de la fin des années 1860. Une longue amitié avec le vieux roi de Prusse Guillaume I^{er} put donner prise aux bruits les plus romanesques : Kessler aurait été le fils illégitime de l'empereur, donc un « oncle » de Guillaume II. En 1877, le premier empereur avait d'ailleurs souhaité être le parrain de la sœur de Kessler, Wilhelmina¹. En 1879, il éleva la famille Kessler à la noblesse héréditaire, distinction rare qu'il n'accorda au cours de son long règne qu'à une trentaine de familles. Deux ans plus tard, ce fut la fondation d'une maison comtale von Kessler. L'histoire fit sensation, et à ce précédent juridique ne fit suite aucun autre cas d'annoblissement. On liait cette exception à la prétendue liaison de Madame Kessler avec l'empereur.

Les difficultés identitaires de Kessler ne se limitaient pas à ce problème, assez banal peut-être. Kessler n'était pas attiré par les femmes. On n'a pas la preuve directe de son homosexualité, qu'on peut cependant tout à fait comprendre dans les non-dits et les insinuations de son journal, rédigé de 1894 à sa mort. Kessler était grand amateur d'Aubrey Beardsley, dont les dessins érotiques où se tenaient des éphèbes et des satyres au phallus surdimensionné, affirmaient clairement les orientations². En juin 1907 en particulier, il envoya au sculpteur Aristide Maillol un jeune « cycliste et jockey », Gaston Colin, pour que l'artiste le prît pour modèle d'une statue de Narcisse que le comte lui avait commandée³. Colin posait nu, et Kessler se rendait chez Maillol dès qu'il le pouvait, pour regarder le sculpteur au travail – ce qu'il n'avait pas fait pour ses précédentes commandes⁴. Kessler prit des photos des séances de pose, emmenant le petit Colin en promenades à Barbizon et

¹ Wilma (1877-1963) épouse le marquis de Brion en 1903 et passe la plus grande partie de sa vie en France.

² Voir Emmanuel Cooper, *The Sexual Perspective : Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, Londres, Routledge & Keagan, 1986.

³ Journal, 24 juin 1907. N. Kessler, DLA.

⁴ Ainsi les 16, 20 et 21, 27 et 28 juillet, les 5, 23, 24, 26 et 28 août, 28 et 29 octobre, 2 et 6 novembre 1907. *ibid.*

Fontainebleau (21 juillet 1907), déjeuner au café (28 août). Kessler contribua d'ailleurs indirectement à promouvoir l'émancipation homosexuelle en Europe, invitant André Gide à Weimar en 1903¹, ou se passionnant pour le couple d'artistes anglais Charles Ricketts et Shannon². Peter Grupp, son biographe, accorde à la thèse de l'homosexualité un crédit réel³. Cette homosexualité explique peut-être aussi le rejet par Kessler de la haute fonction publique – on connaît la fameuse affaire Eulenburg qui, en 1907, mit l'homosexualité au premier plan de la vie politique prussienne, touchant un proche de Guillaume II⁴.

On retrouve l'alliance d'esthétisme, de cosmopolitisme, de déclassements subits et d'homosexualité ou homosensibilité dans le cas de Serge de Diaghilev (1872-1929), mécène et impresario russe entre Paris et Saint-Pétersbourg. Diaghilev avait organisé, au tournant du siècle, les fameuses expositions du *Monde de l'Art* en Russie, où il présentait la peinture française novatrice. Il s'impliqua plus encore, après 1906, dans l'introduction à Paris des arts russes : musique, danse, décoration, arts anciens ou peinture⁵. Comme bien d'autres, Diaghilev avait perdu sa mère quelques jours après sa naissance en 1872. Onze ans plus tard, c'est son père qui décédait. Sergei dut quitter Saint-Pétersbourg, où sa famille avait connue une vie sociale développée, artistique et mondaine (le père était avant fini sa carrière comme lieutenant général et aide de camp de l'empereur), pour Perm, à environ mille huit cents kilomètres de la capitale. Il rejoignit son grand-père et entama des études au collège de la ville. La vie des Diaghilev à Perm, certes très enviable puisqu'il s'agissait d'une vie de château, n'était pas moins provinciale. Sergei étudiait dans un collège démodé, aux règles traditionnelles, alors qu'il connaissait des choses dont ses camarades n'avaient pas la moindre idée : musique, théâtre et musique, littérature étrangère, outre la pratique courante du français et de l'allemand. Pourtant, lors d'un voyage à Saint-Pétersbourg après 1890, Sergei qui rendit visite à un cousin étudiant au lycée de la capitale, dut convenir du décalage important entre Perm et Saint-Pétersbourg. Son biographe, Richard Buckel, raconte que le

¹ Journal, 7 décembre 1902 (N. Kessler, DLA).

² Ainsi dans les discussions qu'il eut à Londres avec William Rothenstein (Journal, 19 avril 1903, *ibid.*) : « Sie seien so Etwas wie englische Goncourts. Sie hassten beide Frauen. Shannon habe früher dem Ricketts für seine Frauen gesessen. – Ein ähnliches Verhältnis scheint nach Rothenstein zwischen Swinburne und Watts Durton zu bestehen, die ebenfalls als Weiberhasser und jetzt mit den Jahren taub geworden noch immer zusammen leben. » („Ils étaient un peu comme des Goncourt anglais. Ils haïssaient tous les deux les femmes. Shannon aurait tenu lieu de femme à Ricketts autrefois. Il semble qu'une relation similaire ait existé, d'après Rothenstein, entre Swinburne et Watts Durton, tous deux haïssant de même les femmes, et qui maintenant, devenus sourds avec les années, habitent encore ensemble. »)

³ Peter Grupp, *Harry Graf Kessler, op. cit.*, chap. 4, p. 47. En 1893, Kessler rencontra à la caserne Otto von Dungen, auquel il semble avoir été lié au moins jusqu'en 1918. Peter Grupp compte le lien de Kessler avec Gaston Colin au nombre de ses relations homosexuelles, de même qu'avec Max Goertz, son collègue à la Cranach-Presse.

⁴ Cf. Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe*, Berlin, Londres, Paris, 1919-1939, Paris, Seuil, L'Univers historique, pp. 29-31.

⁵ Voir Richard Buckle, *Diaghilev*, trad. fr. par Tony Mayer, Paris, Editions Jean-Claude Lattès, 1980.

jeune Alexandre Benois (1870-1960), ami de son cousin, entreprit de soumettre Serge à un interrogatoire sur la vie artistique et littéraire de l'époque, et sur ses positions (pour ou contre Wagner, les Itinérants etc.) : « Il fit sans doute preuve de trop d'insistance et posa au jeune provincial des questions auxquelles ce dernier ne pouvait pas répondre. Mais quelle ne fut pas sa surprise de voir Diaghilev lui sauter dessus en riant aux éclats et se mettre à le bourrer de coups de poing¹. »

Quant à l'homosexualité de Diaghilev, elle était connue de tous au tournant du siècle. Cela ne signifiait pas qu'elle était plus facile à vivre pour lui. Il était, d'ailleurs, plus simple de l'assumer dans une vie de voyages permanents, dans les milieux très émancipés des Salons parisiens aristocratiques où Diaghilev était devenu une vedette, plus à Paris qu'en Russie². A Paris, Diaghilev pouvait côtoyer des profils d'esthètes similaires au sien, le comte de Montesquiou ou le romancier Marcel Proust, mais aussi les reines des salons mondains où l'amour saphique était à la mode. Paris, certes, permettait une vie sans complexe, ce que comprit aussi, après 1905, l'Allemand Wilhelm Uhde, homosexuel amoureux des arts, installé sur les bords de Seine où il montrait à ses nombreux amis sa splendide collection de peinture.

L'identité homosexuelle n'empêchait pas une vie sociale parfois apparemment classique, laquelle passait par le mariage, parfois par la construction d'une famille : André Gide avait épousé sa cousine, et Oscar Wilde avait eu deux enfants par son mariage. Wilhelm Uhde, lui, avait joué plus finement : il permit à la femme-peintre russe Sonia Terk (1885-1979), par un mariage blanc, d'échapper à l'emprise de sa famille qui exigeait qu'elle se mariât. Uhde ne fit d'ailleurs aucune objection à la demande de divorce de Sonia, lorsque celle-ci eut rencontré chez Uhde le peintre Robert Delaunay dont elle allait désormais partager la vie et l'art. Ajoutons, à la liste non close des intermédiaires entre les arts, promoteurs de la peinture d'avant-garde avant la Première guerre, et membres des cercles homosexuels les plus ambitieux de l'époque, les noms de Roger Fry, organisateur des expositions « postimpressionnistes » de 1910 et 1912 à Londres, et Clive Bell (1881-1964), critique, théoricien d'art et philosophe, membres tous deux du cercle de Bloomsbury. Ce cercle s'était constitué en 1905, autour de Vanessa, Thoby, Adrian et Virginia Stephen – les deux femmes citées étant plus connues sous leurs noms d'épouses : Vanessa épousa Clive Bell, et le nom d'épouse de sa sœur Virginia était Woolf³. D'après Florence Tamagne, la

¹ *Ibid.* p. 25.

² Sur Paris, capitale de l'homosexualité avant la première guerre, voir Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe, op. cit.*, pp. 24 et suivantes (« la mémoire homosexuelle : 1869-1919 »).

³ *Ibid.* p. 196 (« Bloomsbury »).

plupart des hommes du cercle de Bloomsbury étaient homosexuels et au moins une femme, Virginia Woolf, avait des tendances lesbiennes. A Paris, Gertrude Stein suivait les mêmes tendances, vivant au su et vu de tous avec sa compagne Alice B. Toklas (1877-1967). Dans les milieux avant-gardistes de Montmartre et Montparnasse, l'homosexualité n'était d'ailleurs pas rare, comme en témoigne une remarque de Guillaume Apollinaire dans son journal, le 7 avril 1907 : étaient « tantes » non seulement Max Jacob mais aussi les critiques et écrivains André Salmon, Maurice Cretnitz, ainsi que l'imprimeur-éditeur François Bernouard (1884-1948)¹.

Guillaume Apollinaire ne partageait pas l'amour des hommes ; mais il n'était pas plus stable dans son identité sociale, professionnelle, personnelle. Il se fit même poète de l'intermédiation, chantant le passage, les passants comme les passantes. Apollinaire ne savait pas, simplement, qui l'avait engendré. Son acte de naturalisation, en 1918, mentionna brièvement : « né le 26 août d'un père Russe² ». Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, sans père, né à Rome, d'une mère qui déclara à son arrivée en France qu'elle était la fille d'un officier russe en retraite, avait passé sa petite enfance en Italie, suivant à sept ans sa mère et son frère à Monaco, où il apprit le français³. Angelica, sa mère, fréquentait les casinos, avait une réputation de femme galante, voyageait et déménageait beaucoup. En 1899, la famille s'installa à Paris. Apollinaire parvint à vivre en devenant d'abord précepteur dans une famille noble qu'il suivit en Allemagne pendant un an ; puis il devint employé de banque, avant de réussir à vivre de sa plume. Anna Boschetti a bien analysé, dans son étude sur cet « homme-époque », comment le poète fut en permanence en porte à faux avec lui-même, assumant de sérieux troubles d'identité dont sa poésie fut le miroir⁴. Apollinaire le poète effaçait l'identité du moi, multipliant les pluriels comme les lieux de son imaginaire poétique.

¹ Guillaume Apollinaire, *Journal intime, 1898-1918*, Paris, Editions du Limon, 1991, p. 145

² Pierre Cailler, *Guillaume Apollinaire documents iconographiques*, Genève, 1965, pl. 36.

³ Voir Peter Read, « Apollinaire et Valery Brussov », in *Amis européens d'Apollinaire, op. cit.*, pp. 187-197

⁴ Anna Boschetti, *Guillaume Apollinaire – la Poésie partout, op. cit.*, pp. 40 et suivantes.

Blaise Cendrars cultiva lui aussi une poétique du pluriel. Ce poète révolté, vagabond permanent entre les pays et les milieux, sembla toujours frappé d'une impossibilité malade à s'implanter, vivre avec son épouse ou assumer sa paternité¹. « Je suis en route / j'ai toujours été en route² », écrivait-il en 1913 dans la *Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France*, ce voyage à travers « l'Europe toute entière aperçue au coupe-vent d'un express à toute vapeur³ ». « L'univers me déborde⁴ », poursuivait-il, lui qui reconnaissait les artistes cosmopolites comme lui, écrivant dans un poème sur Apollinaire : « Européen / Voyageur occidental / [...] / Rome Prague Londres Nice Paris⁵ ».

Le critique d'art Ricciotto Canudo participait de cette esthétique de l'identité fondue, certes de manière moins poétique, mais tout aussi frappante. *Les Transplantés*, qu'il publia en 1913, était « consacré à la vision une et multiple de la Ville Visage-du-Monde Paris ! à la tragique interpsychologie de la Race⁶ ». En exorde à son roman, Canudo expliquait qu'il rêvait d'une « littérature, d'un art, consacré à l'exaltation de notre énergie, de notre *plénitude* contemporaine ; une littérature, un art, qui seraient classiques par la valeur donnée à l'Impératif Collectif, et romantiques par la valeur donnée à l'Individu intégral ». Il s'agissait pour lui d'« évoquer la vie totale d'un être dans une collectivité merveilleusement complexe telle que l'offre la Ville de Paris⁷ ».

On retrouve un même refus, parfois beaucoup plus radical encore, de l'unité du moi, comme des choses ou du monde, dans les écrits du critique et théoricien d'art allemand Carl Einstein. Ainsi dans *Bebuquin*, son premier roman ou plutôt anti-roman, les personnages revêtent plusieurs noms, des attitudes parfois contradictoires. Les lieux y sont plutôt des non-lieux, et les non-dits importent parfois plus que ce qu'on dit. Dès 1905, Carl Einstein avait posé les bases d'une réflexion de fond sur la perception, le temps et l'espace, sur le moi et son autonomie, et plus particulièrement sur les rapports entre sujet et objet. Sa conclusion, révélée par *Bebuquin*, était limpide, quoique encore difficile à formuler : Einstein prônait, encore de manière poétique à l'époque, la destruction de l'individualité étroite et sclérosée, au profit d'une relation fonctionnelle entre l'individu et le monde⁸. Cette conviction d'une

¹ Sa fille Miriam en fit l'observation douloureuse dans sa biographie, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland, 1984.

² Blaise Cendrars, « La Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France », in *Du Monde entier – Poésies complètes 1912-1924*, Paris, Gallimard NRF, 1967, pp.33-34.

³ *Ibid.* p. 31.

⁴ *Ibid.* p. 40.

⁵ Blaise Cendrars, « Hamac », *Dix-neuf poèmes élastiques*, repris dans *Du Monde entier, op. cit.* p. 85.

⁶ Ricciotto Canudo, *Les Romans des foules... Les transplantés*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, 1913, préambule.

⁷ *ibid.* p. 8 et p. 9.

⁸ Pour plus de précisions sur l'évolution de la pensée de Carl Einstein, voir Liliane Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, Peter Lang, Berne etc., 1989 et du même auteur, *Carl Einstein 1885-1940, Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2002.

explosion du moi s'exprimait en particulier par la bouche de Böhm, personnage-philosophe fantôme exprimant à Bebuquin ses visions du monde :

Je me tenais devant un grand morceau de grosse toile [...] Bientôt je m'aperçus que cette toile n'était personne d'autre que moi-même. [...] Une tempête me déchira. [...] Je vis que la plus grande partie de la toile s'en allait à tous les diables. Puis je fus complètement aveuglé par moi-même. Pensez donc, j'étais une chaîne de montagnes en acier qui se tenait sur la tête. De tendres fleurs de l'âme camouflaient les précipices que quelques soixantaines de coussins n'auraient pu combler. Je compris tout ce non-sens et constatai qu'un grain de sable est de loin plus précieux qu'un monde infini. Je saisis aussi l'infinitésimal, le miracle de la qualité qui ne saurait être résolu d'aucune façon, ni historique ni autre. Je retins en tout cas que ce qui importe, c'est simplement la plus grande liberté de mouvement possible. J'en conviens, ici la logique n'est pas suffisante, car chaque axiome en réfute un autre. Retenez qu'avec l'a priori de l'idée causale, on en arrive justement au non-causal [...]².

Fils sans père ou sans mère, à cheval entre les patries, jamais enracinés dans un même lieu, partagé entre plusieurs langues, entre plusieurs conditions économiques et sociales, souvent entre plusieurs modèles de comportement affectif, les intermédiaires oscillaient donc également entre les codes de conduite. Et l'on peut comprendre qu'ils aient opté pour les marges en art, comme en considérations politiques ou culturelles. Leurs trajectoires les avaient conduits à passer par des univers sociaux, culturels, nationaux et artistiques différents, les préparant, beaucoup mieux que n'importe quelle autre trajectoire monotone, à parler et à penser dans plusieurs espaces à la fois.

² Carl Einstein, *Bebuquin ou les Dilettantes du Miracle*, Tenderada Bibliothek, 2000, traduit de l'allemand et postface par Sabine Wolf – chapitre 3.

B) Le cas des femmes, ou l'intermédiation valorisante

On a peu parlé jusqu'ici des femmes, qui pourtant jouèrent un rôle non négligeable dans l'expansion internationale de la peinture moderne parisienne ou même européenne. Alors que, dans le cas des hommes, la position de médiateur n'était parfois envisagée ou considérée que comme le pis-aller d'une incapacité artistique ou professionnelle, dans celui des femmes elle fut souvent une occasion, voire l'unique possibilité pour la femme de s'imposer dans un champ de l'art moderne qui faisait extrêmement peu de place au genre féminin. La fonction d'intermédiaire était idéale, si ce mot n'est pas trop ironique, pour les femmes dont la société du tournant du siècle n'approuvait pas le choix d'une profession, ce choix étant réservé aux hommes – même si débutait un mouvement d'entrée des femmes dans les professions libérales en particulier. Dans les milieux avant-gardistes, on constate d'autre part que les femmes qui surent le mieux, ou le moins mal, tirer leur épingle du jeu, furent toujours utiles aux hommes : elles leurs ouvraient les horizons du marché international de l'art, par leurs relations, leurs idées et leurs encouragements.

Les artistes

Il était extrêmement difficile de faire sa place dans le monde de l'art au tournant du siècle, et plus encore dans celui de l'art moderne, lorsqu'on était une femme¹. Lorsqu'une femme parvenait, par exemple, à exposer au Salon d'Automne, elle était toujours soupçonnée ou soupçonnable d'avoir bénéficié de quelque privilège, familial, amical voire inavouable. L'idéal était bien sûr d'avoir des relations. En témoignent les déclarations de Landowski, dans l'enquête des *Tendances Nouvelles* sur le Salon d'Automne en 1909 :

[...] le salon d'Automne est le salon des marchands, qui y ont transporté leurs galeries. Si vous ne les connaissez pas feuillotez le catalogue, vous verrez tout ce qui leur appartient. [...] Si vous faites le dénombrement des filles, femmes, neveux et nièces de grands hommes et de critiques d'art, vous aurez ainsi les plus belles places remplies. Et ceux qui ne sont pas débrouillards crèvent... crèvent².

Une femme aurait pourtant pu affirmer la même phrase que la dernière de Landowski : il fallait être plus débrouillarde encore que les hommes pour ne pas se laisser étouffer dans un champ de l'art moderne extrêmement concurrentiel, d'autant plus qu'il était international. L'internationalisation fut pourtant une chance pour les artistes-femmes étrangères. D'une part elles étaient venues trouver à Paris une formation et une autonomie dont elles ne

¹ Pour une approche de type "gender studies", voir Gill Perry, *Women artists and the Parisian avant-garde : Modernism and 'feminine' art, 1900 to the late 1920s*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

² Henry Breuil, « Promenades à travers les salons (le salon d'Automne) », *Tendances Nouvelles* N° 45 [décembre 1909], pp. 1019-1030 – p. 1021.

pouvaient bénéficier chez elles. Certaines comprirent rapidement, d'autre part, que dans la lutte internationale de l'art moderne, il était intelligent d'utiliser leurs relations chez elles pour se faire accepter des réseaux avant-gardistes les plus ambitieux à Paris.

Paris et l'horizon nouveau

Aux femmes, Paris donnait des possibilités nouvelles en Europe. La jeune Allemande Ida Gerhardi témoigna en 1891 du décalage entre les structures de formations en Allemagne et en France¹. Ayant décidé de devenir peintre, et constatant les faiblesses de la formation des femmes artistes à Munich, elle se décida pour Paris où elle résida jusqu'en 1912. Elle prit les cours à l'académie Colarossi et se réjouit d'avoir choisi la France. Dès son arrivée à Paris elle avait pu en faire le net constat : son séjour lui avait apporté « plus en deux mois, que quatre mois à Munich » : « [...] pas un seul jour je ne regrette d'être venue ici et non à Munich [...], tellement on fait plus ici pour le développement artistique, et tout est organisé avec une commodité pour les dames, qu'on ne trouve dans aucune ville allemande². »

C'est également pour permettre à son épouse peintre et sculpteur Margarethe Haeffner d'acquérir une meilleure formation artistique, que le peintre allemand Oskar Moll décida, à l'automne 1907, de partir à Paris³. Plus généralement, on peut remarquer que la féminisation de la population étrangère exposant au Salon d'Automne fut toujours plus importante, avant la guerre, que celle des exposants français [Tableau 11]. Les femmes artistes qui quittaient leur pays pour la France avaient manifestement un profil d'indépendance marquée, et leur production artistique était plus propre à s'exposer dans un salon ouvert aux avant-gardes qu'ailleurs. Ainsi la population des exposants du Salon d'Automne était-elle beaucoup plus féminisée que celle de l'ancienne Société nationale des Beaux-Arts, entre 1903 et 1913, cet état de fait étant plus accentué encore chez les exposants étrangers [Tableau 12, p. 561].

Tableau 11 : la féminisation du Salon d'Automne avant la Première Guerre

Proportion de femmes parmi les exposants
--

¹ Voir Petra Nepilly, *Ida Gerhardi (1862-1927) : Eine deutsche Künstlerin in Paris*, Hartung-Gorre Verlag, Constance, 1985.

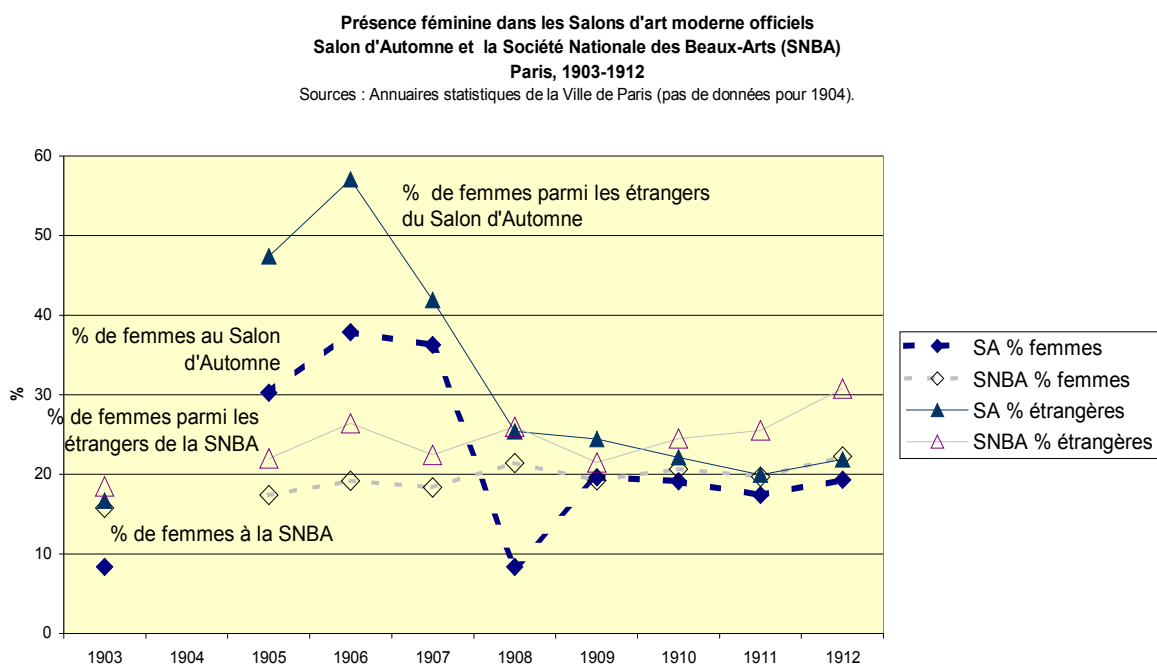
² Paris, le 19 avril 1891 : « ... und ich bereue keinen Tag, nach hier und nicht nach München gegangen zu sein [...] so ist hier denn eben viel mehr für die künstlerische Entwicklung getan, und alles ist mit einer Bequemlichkeit eingerichtet, wie das in Deutschland in keiner Stadt für Damen zu finden ist. [...] und wengleich ich sehr gut weiß, dass ich noch gar nichts kann, so habe ich doch das Gefühl, in zwei Monaten mehr gelernt zu haben, als in vier Monaten in München. », in *Briefe von Ida Gerhardi : Eine westfälische Malerin zwischen Paris und Berlin*, éd. par Annegret Rittmann, Ardey-Verlag, Münster, 1993.

³ Voir les souvenirs de Marg Moll : « Oskar Moll hatte für mich Munch als Lehrer vorgeschlagen, aber dieser kam meist nur für kurze Zeit nach Berlin. Nun wollten wir, um aus dem gewohnten Milieu herauszukommen, in Paris arbeiten. Auf Überraschungen konnten wir nicht rechnen, aber die alte Malerstadt übte ihren Reiz aus und versprach Anregung », « Erinnerungen an Matisse » (1958), in Siegfried und Dorothea SALZMANN, *Oskar Moll – Leben und Werk*, Bruckmann, München, 1975, p. 43).

Année	1903	1908	1913
Toutes nationalités	14,2 %	19,8 %	21,4 %
Nationalité française	12,8 % (soit 47 femmes)	15,9 % (soit 58 femmes)	16,0 % (soit 70 femmes)
Etrangers	31,9 % (22 femmes)	54,3 % (69)	59,9 % (103)

Sources : catalogues du Salon d'Automne, 1903, 1908 et 1913.

Tableau 12 : Art moderne, internationalisation et féminisation



Se faire intermédiaires

Plongées, plus que les hommes, dans la concurrence internationale du champ de l'art moderne parisien, les artistes femmes avaient donc intérêt à tirer au mieux parti de leurs meilleurs atouts pour réussir à se distinguer. On constate que les étrangères y parvinrent mieux que leurs collègues françaises. Elles, disposaient d'une qualité que les Françaises n'avaient pas : celle, justement, d'être étrangères, donc de disposer chez elles d'un réseau relationnel potentiellement utile, et qui pouvait intéresser leurs collègues masculins. Cette qualité était un atout essentiel pour pénétrer les milieux restreints de l'avant-garde, où il semblait plus facile de percer qu'en exposant seule, isolée, dans les immenses salles des Salons traditionnels puis modernistes.

Le cas le plus connu de femme-artiste-avant-gardiste est celui de Mary Cassatt. Cassatt dut sa gloire, outre à son talent et à sa présence dans le groupe des impressionnistes, aux

relations extrêmement précieuses qu'elle avait en Amérique, artistes, marchands, et surtout collectionneurs de peinture. Hans Huth, dans son étude sur l'introduction en Amérique de l'impressionnisme après 1885, a insisté sur le rôle décisif de Mary Cassatt dans la lutte contre les tenants américains de l'académisme¹. Cassatt fut à l'origine de l'intérêt pour l'impressionnisme de Louisine Havemeyer (1855-1929), l'épouse du magnat du sucre Henry Havemeyer (1847-1907), et de l'entrée des toiles impressionnistes sur le marché américain. Lorsque Paul Durand-Ruel ouvrit une succursale de sa galerie à New-York, en 1888, ce fut justement dans l'immeuble de Havemeyer qui était devenu son client depuis quelques temps grâce à Cassatt. Cassatt accompagnait les Havemeyer dans leurs voyages et leurs visites artistiques, les conseillant tant pour leurs acquisitions de peinture ancienne – en particulier Goya et le Créco – que pour leurs achats de toiles contemporaines. Les lettres adressées par Mary Cassatt à Durand-Ruel témoignent, en outre, de l'énergie dépensée par l'Américaine pour multiplier les amateurs et défenseurs de l'impressionnisme outre-Atlantique, écrivains, artistes, collectionneurs comme administrateurs de musées².

L'Allemande Ida Gerhardi, qui avait fort peu de chances de percer au Salon d'Automne, s'intégra après 1904 dans le réseau des *Tendances Nouvelles* mené par Alexis Mérodack-Jeanneau. Elle prit en main, en 1910, l'organisation d'une salle allemande au Salon de l'Union internationale des Beaux-Arts. Son investissement dynamique fut immédiatement reconnu à l'intérieur du groupe : Henry Breuil, critique le plus important des *Tendances Nouvelles*, souligna par exemple que par elle « la salle Allemande fut méthodiquement et parfaitement disposée³ ». Gerhardi confirma, dans une lettre à sa sœur, combien son choix de préférer l'Union internationale des Beaux-Arts au Salon d'Automne, lui paraissait judicieux :

Il y avait foule au vernissage [du Salon de l'Union] [...] et il y a aujourd'hui dans *Le Figaro* (par Arsène Alexandre, critique redouté) : “Mademoiselle Gerhardi présente de vigoureuses et saines peintures”. Y être mentionnée signifie déjà quelque chose. [...] Je suis contente de ne pas être au Salon d'Automne. Ici [à l'Union] ma salle joue un rôle, alors que là on aurait *peut-être* un petit tableau, caché sous un escalier⁴.

C'est, de même, d'abord par sa fonction d'intermédiaire entre les pays que Sonia Terk, épouse de Robert Delaunay à partir de novembre 1910, fut apprécié des cubistes parisiens. Robert avait offert à Sonia, à l'époque de leurs fiançailles, une petite toile représentant la

¹ Cf. Hans Huth, « Impressionism comes to America », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1946, pp. 225-254.

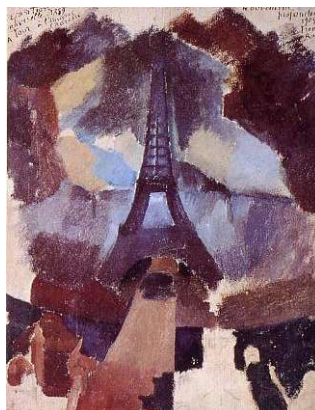
² Voir les lettres éditées par Lionello Venturi dans les *Archives de l'Impressionnisme*, op. cit., t. 2, p. 114.

³ Henry Breuil, « Le Salon de l'Union », *Tendances Nouvelles*, n° 49 (novembre 1910), p. 1151.

⁴ A sa sœur Lilli, Paris, 4.10.10 : « Die Vernissage ging mit einem Strom von Menschen [...] u. heute steht im Figaro (von dem gefürchteten Arsène Alexandre) “Mademoiselle Gerhardi présente de vigoureuses et saines peintures.” Da erwähnt zu werden, bedeutet schon was. [...] Bin froh, nicht im Herbstsalon zu sein – hier spielt mein Saal eine Rolle, u. dort hätte man *vielleicht* ein kleines Bild, diesmal unter einer Treppe verborgen.“ (*Briefe von Ida Gerhardi : Eine westfälische Malerin zwischen Paris und Berlin*, Münster, 1993, pp. 288-289).

Tour Eiffel, dont le titre inscrit en haut à gauche proclamait : « La tour à l'univers s'adresse... » [Figure 46]. Une dédicace y scellait son alliance amoureuse avec l'artiste russe : « Mouvement profondeur France-Russie 1909 ». Ce « pacte d'alliance intime », comme l'écrivit Sonia dans ses mémoires¹, mettait leur couple sous le signe d'une rencontre culturelle dont Paris était le centre, le rayonnement d'un amour heureux s'affichant aussi fort que celui de la tour symbolique du Champ-de-Mars. Le couple Robert-Sonia Delaunay, fécond artistiquement, devait l'être entre les cultures.

**Figure 46 : Robert Delaunay (1885-1941),
Tour, Première étude, 1909,
huile sur toile, 46,2 x 38,2 cm,
localisation inconnue**



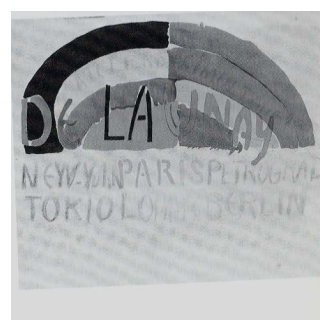
Détail en haut à gauche :

« Exposition / universelle
1889 / la tour à l'univers /
s'adresse »



Delaunay sut y puiser l'originalité qu'il n'avait pas encore trouvée à l'époque. Sonia collabora étroitement avec son mari dans la construction de son image. Un en-tête pour papier à lettres, réalisé très probablement par Sonia après l'envoi à Tokyo de quelques œuvres de Robert pour une exposition du *Sturm*, mit ainsi leur nom sous le signe du commerce international [Figure 47] :

ATELIERS SIMULTANES / DELAUNAY
NEW YORK – PARIS – PETROGRAD
TOKIO – LONDRES – BERLIN



**Figure 47 : Robert et Sonia Delaunay, En-tête
pour papier à lettres, v. 1913 (Fonds Delaunay).**

Sonia avait accepté de ne pas se consacrer à la peinture, mais aux arts décoratifs : elle minimisait ainsi l'importance de son nom, puisque l'objet décoratif avait une fonction utilitaire, tandis que le tableau de chevalet proclamait au public le nom de celui dont il portait la signature. De même, elle accepta de rester intermédiaire entre son mari et la Russie

¹ S. Delaunay, *Nous irons jusqu'au Soleil*, Paris, Laffont, 1978, cité in *Robert Delaunay 1906-1914,...* p. 27.

ou l'Allemagne, entre lui et son public, plus heureuse et gratifiée finalement dans ce rôle intermédiaire, que si elle avait dû lutter pied à pied pour s'imposer comme artiste peintre.

On pourrait nommer d'autres noms de femmes artistes qui jouèrent un rôle d'intermédiaire entre l'avant-garde parisienne et les milieux modernistes étrangers, renonçant à s'imposer plus comme artistes que comme médiatrices. Ainsi celui d'Elisabeth Epstein, amie de Sonia Terk, qui mit en contact Robert Delaunay avec Wassily Kandinsky et le petit groupe du *Blauer Reiter* à Munich. Ou celui de Margarethe Haeffner-Moll, introductrice passionnée avec son mari de la peinture de Matisse en Allemagne. Marie Vassilieff (1884-1957), femme peintre de Smolensk, élève de Matisse en 1907, se consacra davantage à l'accueil de ses compatriotes peintres russes à Paris. Elle ouvrit avec quelques camarades, en 1910, une Académie russe de Peinture et de Sculpture, qu'elle quitta en 1912 pour fonder l'Académie Vassilieff, avenue du Maine. L'Académie Vassilieff devint un lieu d'accueil et de passage, à Montparnasse, de nombreux artistes venus de Russie ou de Pologne. Les membres de l'avant-garde parisienne s'y retrouvaient aussi – en particulier après 1915, lorsque Marie eut ouvert une cantine aux artistes sans argent. A l'Académie Vassilieff, on pouvait découvrir l'héritage de Matisse, tout comme les derniers développements du cubisme parisien. En 1913 par exemple, Fernand Léger y fit une conférence sur « Les origines de la peinture et sa valeur représentative ». Surtout Marie Vassilieff semble avoir eu un rôle non négligeable dans l'introduction en Russie de la peinture d'avant-garde parisienne : c'est elle qui aurait orienté le collectionneur Serge Stschoukine vers Matisse.

Le cas de Marie Laurencin, rare femme artiste, et française, à s'être fait remarquer parmi les milieux avant-gardistes, peut témoigner *a contrario* de l'avantage qu'il y avait pour une femme artiste, dans les milieux avant-gardistes parisiens, à être étrangère et se faire intermédiaire entre les peintres parisiens et l'étranger. Laurencin ne fut jamais considérée que comme l'ombre de son chevalier servant Apollinaire, au mieux comme la muse inspiratrice (et encore une parmi d'autres) de la peinture cubiste. Apollinaire lui-même contribua à la construction de cette image, multipliant dans ses chroniques et autour de lui, les déclarations paternalistes. Ainsi dans ses *Méditations esthétiques* sur le cubisme, publiées en 1913 :

Mlle Marie Laurencin a su exprimer, dans l'art majeur de la peinture, une esthétique entièrement féminine. [...] à travers ses recherches, on retrouve toujours cette arabesque féminine dont elle a su garder intacte la connaissance. [...] Mlle Laurencin dont l'art est issu de ceux d'Henri Rousseau et de Picasso,

s'adonne, avant tout, à exprimer la nouveauté pittoresque des objets et des figures. [...] Elle s'attache ainsi à la nature, l'étudiant avec acharnement, mais écartant avec soin ce qui n'est ni jeune, ni gracieux, et les éléments inconnus des choses, elle ne les accueille que s'ils apparaissent sous un aspect juvénile¹.

Le Douanier Rousseau, d'ailleurs, témoigna de la position secondaire de Laurencin dans son tableau *La Muse inspirant le poète*, peint en 1908, et qu'on put voir au Salon des Indépendants en 1909 [Figure 48] : Apollinaire et sa maîtresse y sont entourés d'une végétation luxuriante, nouveaux Adam et Eve de l'époque moderne. Le poète tient à main gauche un rouleau symbolisant sa poésie, tandis que Marie lève le doigt vers le ciel de l'inspiration littéraire.



**Figure 48 : Henri Rousseau, dit le Douanier (1844-1910),
La Muse inspirant le poète, 1908,
huile sur toile, dimensions inconnues, musée de Basle**

Marie Laurencin a fait les délices des *Gender-Historians* nord-américains, qui ont pu insister à partir de son cas sur les difficultés, pour les femmes peintres, de s'imposer dans les milieux avant-gardistes parisiens très dominés par les hommes². Ils ont expliqué par ce contexte très masculin l'ambivalence de la femme-peintre vis-à-vis de sa féminité, et ses peintures parfois critiques vis-à-vis de son entourage extrêmement machiste. Ainsi dans son *Groupe d'artistes*, peint en 1908 (Musée de Baltimore) [Figure 49] : Laurencin, avec beaucoup d'humour, représente un Apollinaire pachidermique trônant un livre à la main. Sa muse veille sur lui, le regard extrêmement sérieux voire sévère, une main posée sur son épaule, tandis que Picasso, représenté à gauche de profil, porte un regard globuleux sur sa maîtresse Fernande. L'agacement de Marie Laurencin pour l'image de la femme-objet, coquette ou cocotte, est exprimé par la manière dont elle traite Fernande : l'amie de Picasso

¹ Guillaume Apollinaire, « Mlle Marie Laurencin », in *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, 1913, *Œ.P.C., op. cit.*, t. 2, pp. 34-35.

² Voir en particulier Gillian Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, Manchester, Manchester University Press, 1995. Et, du même auteur, *Gender and Art*, New Haven, Yale University Press, 1999.

est affublée à droite d'une coiffure ridicule ; elle arbore un sourire et une position maniérés, la tête penchée sur sa petite main, dans une attitude à la fois poseuse et minaudière extrêmement éloignée du visage tendu et dur de Marie Laurencin, dont le sourcil droit est légèrement levé.



**Figure 49 : Marie Laurencin (1883-1956),
Groupe d'artistes, 1908,
huile sur toile, dimensions inconnues,
Baltimore Museum of Art, Cone Collection**

Marie Laurencin, à la différence de ses homologues Mary Cassatt, Ida Gerhardt ou Sonia Delaunay, n'avait pas eu la possibilité de devenir une médiatrice vers les marchés étrangers. Sa réputation fut entièrement attachée à celle d'Apollinaire, et malgré la postérité du poète Laurencin ne put bénéficier que de la position marginale, au sein du cubisme, dont son amant voulut la gratifier. D'un point de vue sèchement sociologique, on peut interpréter comme une libération sa rupture avec le poète ; de même que sa liaison, puis son mariage (d'assez courte durée puisqu'il ne dura que sept ans), en juin 1914, avec le baron allemand Otto von Wätjen, pouvait représenter une manière pour Laurencin d'entrer dans la petite catégorie des femmes artistes médiatrices vers l'étranger.

Les femmes de salon

Mais les introductrices les plus influentes de la peinture d'avant-garde parisienne à l'étranger, ne furent pas tant des artistes, que des femmes de salon. Ces égéries étaient

suffisamment disponibles, mondaines et sûres d'elles-mêmes pour faire passer cet art d'un pays à l'autre, et suffisamment dotées financièrement d'autre part, pour constituer d'importantes collections et accueillir chez elles, qui voudrait en prendre connaissance. On constate que ces femmes furent toutes des Américaines, cosmopolites ou à la jeunesse voyageuse, et citoyennes d'une nation où la femme pouvait parfois s'émanciper plus facilement que dans la vieille Europe.

Louisine Elder était née à New York, en 1855, fille d'un négociant de solide fortune. En mars 1874, sa mère devenue veuve entreprit avec ses trois filles un voyage dont Paris était une étape. A Paris, Louisine, qui se passionnait pour l'art, rencontra Mary Cassatt qui avait dix ans de plus qu'elle. Entre les deux femmes se noua une amitié destinée à durer, Louisine Elder retrouvant régulièrement Mary Cassatt lors de ses voyages à Paris. Dès cette époque, Louisine se mit à acheter quelques œuvres de Degas, Monet, Pissarro, prêtant dès février 1878 son pastel de Degas à une exposition aux Etats-Unis¹. Si le fait resta discret, l'impressionnisme commençait cependant à entrer en Amérique. En août 1883, Louisine Elder épousa Henry Havemeyer, né en 1847, riche gérant d'une affaire familiale de raffinerie de sucre à laquelle la famille Elder était associée. Lorsqu'en 1889 le « Roi du Sucre » et son épouse vinrent à Paris visiter l'Exposition universelle, ils rendirent visite à Paul Durand-Ruel : le marchand devint à partir de cette époque leur agent pour l'acquisition d'art ancien – en particulier de peintures flamandes et hollandaises – et moderne – entendons, pour la plupart, de toiles impressionnistes.

La nouvelle résidence des Havemeyer, *1 East 66th Street*, dans laquelle ils s'installèrent en 1891, devint bientôt la demeure d'une importante collection de peinture, extrêmement bien choisie. Décorée par Louis C. Tiffany (1848-1933), elle devint un lieu incontournable pour les connaisseurs : s'y alignaient les signatures de Rembrandt, du Gréco, de Goya, ainsi que de Manet, Degas, Monet, Cézanne, Pissarro ou Mary Cassatt. La collection impressionniste des Havemeyer était sans rivale en Europe, à part celle d'Isaac de Camondo à Paris : les Havemeyer étaient prêts à payer fort cher les toiles dont ils désiraient avoir la possession. Au *1 East 66th Street*, on vint bientôt régulièrement admirer cette collection unique, en particulier les dimanche après-midi, où l'on pouvait en outre écouter des concerts. Si Henry Havemeyer était rarement présent pour accueillir les visiteurs, en revanche Louisine était toujours prête à le faire. L'épouse du magnat américain fut ainsi la meilleure

¹ Voir Anne Distel, « Les Havemeyer et les premiers collectionneurs américains », dans *Les collectionneurs de l'impressionnisme, op. cit.* (chapitre XXI). Et surtout *La collection Havemeyer. Quand l'Amérique découvrait l'impressionnisme*, Paris, Musée d'Orsay, 1997-1998.

ambassadrice de l'impressionnisme en Amérique, tant par son entregent, son intelligence et sa grâce, que par son goût finalement très sûr et sa connaissance artistique développée.

Bertha Honoré-Palmer (1850-1918) qui avait épousé en 1871 le riche homme d'affaires Potter Palmer (1826-1902) de Chicago, eut un rayonnement au moins comparable à celui de Louisine Havemeyer¹. Considérée comme la reine de la haute société de Chicago, cette femme énergique et brillante recevait, dans une demeure de style gothique, construite en 1885, la plus haute société américaine. Conduits à Paris par Sarah Hallowell en 1891, elle et son mari firent leur première acquisition de toiles impressionnistes cette année-là, d'abord un Degas et une série de Monet. Chaque été par la suite, les Palmer se rendirent à Paris, augmentant régulièrement leur collection de peinture. Cette collection constitua le noyau du legs que Bertha Palmer décida de faire à l'*Art Institute* de Chicago, dès cette époque. Bertha Palmer, autant que sa rivale Louisine Havemeyer, était décidée à contribuer à l'acceptation en Amérique des peintres dont elle achetait les œuvres. En 1893, elle prit position en faveur de la mise en place, pour la *World's Columbian Exposition* de Chicago, d'une exposition de toiles modernes prêtées par des collectionneurs particuliers, pour permettre aux impressionnistes écartés par le jury officiel de figurer dans l'exposition universelle.

Si Bertha Palmer n'avait pas l'expérience voyageuse de Louisine Havemeyer, elle n'en était pas moins émancipée. Cette femme de forte personnalité s'engagea avec dynamisme dans la promotion de la condition féminine aux Etats-Unis. Choisie pour être présidente du *Board of Lady Managers* de la *Columbian Exposition* de Chicago en 1891, c'est dans l'intérêt de cette exposition qu'elle se rendit à Paris la même année. Bertha Palmer s'intéressait aussi à la place des femmes dans l'art contemporain international : ce n'est pas sans arrières-pensées qu'elle chargea Mary Cassatt de la décoration du *Women's Building* dont elle avait obtenu la construction pour l'exposition de 1893. Ce pavillon des femmes devait montrer des œuvres faites par, ou concernant des femmes du monde entier.

On pourrait ajouter quelques lignes sur Misia, très belle femme d'origine polonaise, qui fut d'abord l'épouse de Thadée Natanson, le directeur de la *Revue blanche*, puis celle du magnat de la presse Alfred Edwards². Misia devint à Paris une femme de salon très entourée, qui accueillait chez elle la meilleure société parisienne des milieux modernistes du début du siècle. Riche et entourée, elle commandait des toiles à ses artistes préférés – voir ses portraits par Bonnard ou Renoir -, toiles qu'on pouvait admirer dans son salon si couru après 1905.

¹ Sur les collectionneurs américains à Chicago, voir Véronique Tarasco-Long, thèse de doctorat sur *Les collectionneurs donateurs des musées du Louvre et de Chicago* aux XIX^e et XX^e siècles, soutenue sous la direction de Christophe Charle à l'université de Paris I en 2003.

² Voir Arthur Gold et Robert Fitzdale, *Misia*, *op. cit.*

On peut considérer l'égérie de Bonnard et de Vuillard comme une « intermédiaire » importante. Elle fut l'introductrice de Renoir et surtout des nabis dans la haute société parisienne cosmopolite. Misia fut également un soutien exceptionnel auprès de Serge de Diaghilev, marraine des Ballets russes dans les années 1910, accordant ainsi son aide précieuse, donc, aux artistes et décorateurs qui y étaient impliqués.

Le profil encore relativement classique de Louisine Havemeyer, de Mme Potter Palmer ou de Misia Edwards fut prolongé, dans la génération suivante, par celui de Sarah Stein (1870-1953), l'épouse de Michael Stein (1865-1938), défenseuse farouche et passionnée de l'œuvre de Matisse auprès de ses amis américains, et plus encore des milieux cosmopolites d'amateurs d'art moderne à Paris. Sarah Stein, fut décisive dans l'exportation en Amérique de la réputation d'Henri Matisse. On en verra plus loin les détails. « Assise sur un divan dans un coin de la pièce, Sarah expliquait à tout le monde en quoi consistait le génie de Matisse. On l'écoutait sans conviction mais subjugué par son enthousiasme et son autorité », peut-on lire dans les papiers laissés par son amie Harriet Lane Levy (1867-1950)¹.

Sarah Stein était certes moins convaincante que sa belle-sœur Gertrude, dont la personnalité excessive et autoritaire en fascinait plus d'un. Gertrude Stein rassembla sur son personnage – car c'est comme personnage qu'elle se mettait en scène, de manière visuelle comme discursive – les caractéristiques de l'intermédiaire aux identités plurielles. Cette Américaine, d'origine juive allemande, avait énormément voyagé dans sa jeunesse. Lorsqu'elle avait trois ans, sa famille s'installa à Vienne, puis à Paris, avant de rentrer en Amérique en 1878. Après des études en philosophie et psychologie à Baltimore, elle s'orienta vers la médecine, intégrant l'université John Hopkins. Elle partit ensuite poursuivre ses études en Europe, voyageant en Allemagne, en Italie, en Angleterre où elle s'installa quelques temps avec son frère Leo. Revenue à New York, elle prit bientôt la décision de se rendre à Paris, où elle rejoignit Leo en 1904. Au 27 rue de Fleurus, Gertrude commença donc à découvrir l'avant-garde picturale et littéraire de l'époque. Elle disposait d'une richesse substantielle qui lui permit de ne jamais dépendre de personne, ni d'un mari, ni d'une profession rémunérée. Elle appréciait énormément Picasso. Elle voulut s'en faire le conseiller, l'introducteur en Amérique et le commentateur privilégié.

Gertrude Stein avait adopté un mode de vie et des habitudes vestimentaires totalement marginaux, recevant dans son salon poussiéreux aux murs croulant sous les toiles. On a vu

¹ Berkeley, Bancroft Library, cité par Hélène Seckel, « 27, rue de Fleurus, 58, rue Madame : les Stein à Paris », in *Paris-New York*, catalogue cité, p. 283.

comment elle n'eut apparemment jamais de difficulté à affirmer son homosexualité. Non seulement elle se comportait comme un homme, mais encore, en 1910, sa compagne Alice B. Toklas vint habiter avec elle rue de Fleurus. S'adonnant passionnément à l'écriture, Stein rejoignait enfin l'esthétique du morcellement, du brouillage des identités dont on a parlé plus haut. Elle opta pour des compositions littéraires où une même phrase revenait sans cesse, chaque fois différente par le changement de place d'un mot. Son œuvre est un véritable itinéraire à travers tous les genres littéraires, forgeant son matériau poétique à partir d'un chaos de langage. Ses premières publications en périodiques furent éditées par *Camera Work*, la revue d'Alfred Stieglitz. Bien des amateurs d'art qualifiaient ses écrits de « cubistes ».

C) La professionnalisation des stratégies des intermédiaires

Ces « constantes » du profil d'intermédiaire avant-gardiste entre artistes et publics étrangers, n'empêchèrent pas une professionnalisation progressive de la fonction d'intermédiaire : d'une part, la propagation internationale de l'art moderne parisien fut prise en charge, à l'étranger, par des marchands d'art et des hommes de musées ; une bonne partie des médiateurs étrangers, d'autre part, surtout ceux qui avaient choisi une formation en histoire de l'art et en philosophie, se tournèrent après le début du siècle vers les professions muséales, moins fréquemment vers le commerce de l'art. Cette professionnalisation put être favorisée par la collaboration précoce des intermédiaires avec les premiers professionnels de l'expansion de l'art moderne à l'étranger, les marchands et les organisateurs d'expositions.

Collaborateurs indispensables des professionnels de l'art

On sera vite convaincu de l'importance de ces intermédiaires, en reprenant le cas du comte allemand Harry Kessler, qui emplit cette fonction auprès des plus grands marchands d'art moderne à Paris, mais encore auprès d'importants organisateurs d'expositions internationales en Europe. Sa correspondance conservée au *Deutsches Literatur-Archiv* de Marbach am Neckar en est l'illustration évidente. Les marchands Durand-Ruel, Vollard, Clovis Sagot, Eugène Druet ou Félix Fénéon n'hésitaient pas à recourir à ses conseils. « On me demande quelques grands cartons de P. de Chavannes ainsi qu'un tableau et des dessins du même artiste pour une Exposition qui doit se faire à Krefeld en Avril, lui écrivit ainsi Durand-Ruel en février 1904. On doit également faire une Exposition importante à Düsseldorf, une autre à Dresde, une autre à Munich. Que pensez-vous de tout cela. J'ai

refusé d'envoyer à Munich, les organisateurs de l'Exposition ne me paraissant pas très sérieux. Les autres me semblent avoir un autre caractère¹. » Durand-Ruel s'informait également auprès de Kessler sur la réception des œuvres qu'il avait envoyées en Allemagne, le questionnant à l'occasion sur l'état du marché de l'art en Allemagne :

Je vous ai écrit le 31 décembre dernier pour vous prier de nous communiquer quelques détails sur l'organisation de votre exposition, sur le nombre des œuvres de Degas que vous avez pu obtenir et sur l'impression produite par l'ensemble. Je vous avais demandé aussi de me communiquer les articles qui auraient pu vous sembler intéressants pour nous et de nous envoyer quelques exemplaires du catalogue².

De Kessler, les marchands parisiens connaissent l'entregent, la passion collectionneuse et l'ambition de répandre l'art moderne. On ne s'étonnera donc pas qu'il fût très souvent présent à la table d'Ambroise Vollard ; ni que d'autres marchands moins en vue à Paris s'efforcent de prendre contact avec lui, comme ce fut le cas du petit galeriste Clovis Sagot, dont un courrier est resté dans les papiers de Kessler :

Monsieur le Comte,

serait-il possible d'avoir le catalogue de l'Exposition de peinture que vous organisez actuellement à Weimar. M'occupant presque exclusivement d'artistes contemporains assez avancés cela m'intéresserait beaucoup. Dans l'attente de vous lire, veuillez agréer Monsieur le Comte mes salutations empressées³.

L'empressement de Sagot n'avait d'égal que celui d'Eugène Druet, dont l'association avec Kessler après 1904, produisit d'excellentes retombées commerciales. Kessler assura en effet à Druet sa première clientèle étrangère - à commencer par sa propre sœur⁴ et ses amis les plus proches. En septembre 1904, il conduisit chez le marchand ses amis Van de Velde et Golubeff pour l'exposition Maurice Denis⁵. Les Golubeff devinrent des clients réguliers de Druet⁶. Kessler fut encore un médiateur entre Druet et son ami le baron de Bodenhausen qui s'intéressait aux toiles nabies⁷ ; ou son ami Curt de Mutzenbecher, de Wiesbaden⁸. Le grand

¹ Lettre de Paul Durand-Ruel à Kessler, Paris, 11 février 1904. N. Kessler, DLA.

² Paul Durand-Ruel à Kessler, Paris, 29 janvier 1904. N. Kessler, DLA.

³ Clovis Sagot à Kessler, Paris, le 9 juin 1905. N. Kessler, DLA.

⁴ Van Rysselberghe à Van de Velde, Samedi 30 X^{bre} 1905, « Druet [...] me dit que Mr de Kessler a pris ceux [les couverts] destinés à sa sœur Mme de Brion ». Bruxelles, AML, Fonds Van de Velde, FS X 800/ 51.

⁵ Kessler écrit dans son journal le 25 novembre 1904 (Paris) : « *Vandevelde, der heute Morgen angekommen ist, bei mir. Mit ihm zu Golubews und zusammen in die Maurice Denis Ausstellung bei Druet. Dort Mme Denis. Obgleich die Ausstellung erst sei drei Tagen eröffnet ist, sind schon fast alle importanteren Bilder verkauft. Golubews fanden nur schwer noch Etwas zu kaufen.* » DLA.

⁶ Lettre de Van Rysselberghe à Van de Velde, Samedi 30 X^{bre} 1905, « Druet [...] me dit que le reste [des couverts réalisés par Van de Velde] fut remis à Mr de Golubeff, comme il était indiqué ». Bruxelles, AML, Fonds Van de Velde, FS X 800/ 51.

⁷ Lettre de Druet à Kessler, Paris, 15 janvier 1905. DLA, Nachlass Kessler.

⁸ Achat probable d'une toile de Signac fin 1905 – Lettre de Signac à Van de Velde, La Hune, s. d. , AML, Fonds Van de Velde, FS X 726/23 ; Lettre de Signac à Van de Velde (s. d. , fin 1905-début 1906) : échange par Mutzenbecher d'un Signac contre 2 Matisse (FS X 726 / 25). D'après une lettre de Van Rysselberghe à Van de Velde, 17 septembre 1905 (AML, FS X 800/47), Mutzenbecher commande un portrait de sa mère à Van Rysselberghe, que le peintre viendrait réaliser à Wiesbaden après son exposition chez Druet.

ami de Kessler, Carl-Ernst Osthaus, de Hagen, vint souvent à la galerie également. Surtout Kessler implanta Druet à Weimar, non seulement en y montrant ses clichés mais en lui procurant des commandes. En janvier 1905 il proposa même au marchand d'y venir – là Druet s'entreprendrait avec l'éditeur Bruckmann venu de Munich¹. Le comte parlait bien ; il savait convaincre son entourage. Il savait « faire le service aux critiques », selon l'expression même de Druet². Il n'est donc pas étonnant qu'une partie de la clientèle allemande de Druet recoupât directement le réseau des connaissances de Kessler.

Lorsque Félix Fénéon, enfin, fut appelé à la galerie Bernheim-Jeune, il sut faire confiance aux qualités de Kessler et à son enthousiasme moderniste. La correspondance entre le marchand de la rue Richepanse et le collectionneur allemand témoigne d'une relation d'égal à égal – à la différence de celles qui liaient Kessler à Durand-Ruel, Sagot ou Druet -, où Fénéon ne craignait pas de *dire*, et d'écrire, la mission commune que lui et Kessler devaient remplir. L'amitié permettait probablement ce franc-penser. Ainsi dans une lettre du 29 mars 1909, adressée par Fénéon au comte :

J'ai vu [le peintre] M. Ivo Hauptmann [, l'ami que vous venez de m'envoyer] et, avec plaisir, me suis mis tout à sa disposition. N'ayez, je vous prie, jamais nul scrupule à m'envoyer les personnes à qui vous vous intéressez et qui peuvent se plaire à la peinture.

Voulez-vous me permettre de mettre de nouveau votre obligeance à contribution ? Une lettre portant l'en-tête "Grosse Aquarell-Ausstellung" et signée "le Comte Vitzthun" nous demande des aquarelles de Degas, Pissarro, Renoir, Sisley, Cézanne, Van Gogh, Monet, Manet et peintres plus récents. Connaissez-vous le signataire ? L'entreprise est-elle intéressante et pensez-vous que nous puissions sans inconvénient y participer ? Que de questions ! Au plaisir de vous revoir, [...]³.

Kessler fit également office d'expert ès-relations internationales auprès d'Octave Maus, l'organisateur principal des expositions de la Libre Esthétique à Bruxelles. Non seulement le comte était capable de donner à Maus une liste de peintres allemands intéressants pour son Salon, mais encore ses relations avec l'Angleterre, et sa familiarité avec les milieux artistiques modernes outre Manche, lui permettaient de faire de même pour les artistes anglais. C'est donc auprès de Kessler qu'Octave Maus vint chercher conseil en décembre 1904, lorsqu'il eut l'idée d'organiser une exposition « consacrée à l'Extension de l'Impressionnisme en Belgique, en Allemagne, en Angleterre, etc⁴. » :

¹ Druet évoque son futur voyage dans une lettre à Kessler le 15 janvier 1905. Le journal de Kessler mentionne sa venue et sa rencontre avec Bruckmann le 21 janvier suivant (DLA, Nachlass Kessler).

² Lettre de Druet à Kessler, Paris, 8 novembre 1906 : « J'ai reçu mardi 160 livres de Gauguin ils sont très beaux [...]. N'avez vous pas l'intention de faire le service aux critiques. » N. Kessler, DLA.

³ Lettre de Fénéon à Kessler, Paris, 29 mars 1909. N. Kessler, DLA.

⁴ Maus à Kessler, Bruxelles le 15 décembre 1904. N. Kessler, DLA.

Pour la Belgique, l'affaire est réglée : j'ai invité en bloc, collectivement, le Cercle récemment fondé par Claus, Heymans, Morren, Anna Boch et tutti quanti sous le titre Vie et Lumière.

Pour l'Allemagne, je me permets de vous demander conseil. Vous êtes beaucoup plus au courant des noms nouveaux qu'il importerait de grouper. Je songe à L. von Hoffmann et à Curt Hermann [*sic*]. A part ces deux artistes, qui verriez-vous ? Il y a bien Liebermann, mais il est devenu terriblement pompier ! Je compte ne réunir que ceux qui font de la peinture claire et représentent chez vous ce que sont chez nous, par exemple, Claus et Heymans.

Pourriez-vous aussi m'indiquer, dans le même esprit, quelques peintres anglais ? Vous avez dû en voir beaucoup lorsque vous avez organisé votre exposition anglaise. Je vous avais donné quelques noms : mais il y en a peu, parmi eux, qui entrent dans la catégorie de ceux que je voudrais inviter cette fois.

On conclura donc rapidement, d'après cet exemple, à l'importance fondamentale pour les marchands, et par seulement les artistes, d'un médiateur, même unique, vers les marchés étrangers. Il "suffisait" que ce médiateur, à l'image de Kessler, ait de nombreuses relations parmi les milieux d'amateurs d'art à l'étranger, sache parler et convaincre, connaisse la presse locale, soit familier des réseaux d'artistes modernes chez lui et à l'étranger, pour que son aide soit extrêmement efficace, et puisse asseoir parfois l'essentiel du commerce d'un artiste (les néo-impressionnistes et les nabis, en particulier Signac, Cross, Van Rysselberghe ou Maurice Denis à la fin du siècle) ou d'un marchand (Vollard, Druet ou Fénéon) vers son pays et parfois plus loin.

L'appel du musée

Les intermédiaires étaient ainsi portés à collaborer de manière particulièrement proche avec les professionnels de l'art, marchands et organisateurs d'expositions en premier lieu. Dans la structuration progressive du champ international de l'art moderne, il s'avéra bientôt cependant, que ceux qui avaient une formation en histoire de l'art et une bonne connaissance des milieux artistiques parisiens et étrangers, pouvaient envisager d'embrasser eux aussi une profession – dans le but, tout à fait compréhensible, de gagner leur vie pour les uns, mais plus souvent d'acquérir une légitimité quasi officielle qui manquait trop à la fonction de médiateur. Dans la perspective en général passionnée qui les animait, pénétrée des règles symboliques de l'art moderne – désintéressement, rejet des questions commerciales, refus de la spéculation au moins apparents -, la profession de marchand gardait la macule de sa relation avec l'argent. Une profession, en revanche, pouvait attirer les intermédiaires : celle d'administrateur de musée. L'appel du musée concerna aussi, et dès la fin du dix-neuvième siècle, un autre type de médiateur : celui de l'homme d'affaires ou de son épouse, riches mécènes conscients de l'influence qu'ils pourraient acquérir en ouvrant leurs collections à

qui voulait les voir. Parce que ces collectionneurs furent les premiers à consacrer de futurs et parfois de véritables musées à l'art moderne, créant un précédent dans l'histoire de la légitimation de l'art moderne, c'est par eux que nous commencerons.

Hommes d'affaires, gloire et muséalisation de l'art moderne

Le collectionnisme a toujours été inséparable d'un désir de mise en scène de soi et de son environnement, où ce qu'on collectionnait participait activement de l'image qu'on voulait exposer à ses contemporains, en particulier dans le milieu social où l'on vivait¹. Le rôle, chez les plus importants collectionneurs de peinture moderne, de l'exigence de distinction, fut évidemment essentiel.

Les premiers collectionneurs de l'impressionnisme en Amérique qui, à la fin du dix-neuvième siècle, développèrent d'importantes collections de peinture moderne française, décidèrent en général de les donner aux musées américains, ou d'en faire le noyau de futurs musées. Anne Distel a fait la liste de ces hommes d'affaires amateurs, après 1890, de la peinture claire des impressionnistes, à la suite des Havemeyer de New York ou en même temps que les Palmer de Chicago². William H. Fuller, directeur de la *National Wall Paper Company*, se prit de passion pour Monet dont il organisa la première exposition monographique à l'*Union League Club* de New York. W. H. Crocker, de San Francisco, fils de Charles Crocker qui avait financé la construction des *Central and Southern Pacific Railroads*, fit chez Durand-Ruel l'achat d'un coup de plus d'un million de francs (100 000 dollars de l'époque), pour constituer une collection de toiles de Millet, Delacroix, Corot, Courbet, Puvis, Manet, Pissarro, Boudin, Degas, Renoir. Crocker allait fonder la *Crocker Art Gallery* à Sacramento. Catholina Lambert (1834-1923), fabricant de soieries, constitua également une collection importante. Harris Whittemore, de Nagatuck, fils de John H. Whittemore, industriel propriétaire d'aciéries, devint lui aussi client de Durand-Ruel autour de 1890. Sa rencontre avec Mary Cassatt, en 1893, renouvela son intérêt pour les impressionnistes. Alfred A. Pope, ami de Whittemore, fondateur et président de la *Cleveland Malleable Iron Company*, fit l'achat de ses premiers de Monet en 1889 chez Boussod & Valadon à New York, avant de devenir un fidèle client de la galerie Durand-Ruel. Sa propriété de Hill-Stead, à Farmington, est aujourd'hui un musée où l'on peut voir une collection choisie de toiles impressionnistes.

¹ Sur le collectionnisme, voir par exemple Werner Muensterberger, *Le Collectionneur. Anatomie d'une passion*, Paris, Payot, 1996, 328 pages.

² Voir Anne Distel, *Les Collectionneurs des impressionnistes, op. cit.*, chapitre XXI, pp. 240 et suivantes.

Véronique Tarasco-Long a bien montré à partir de l'exemple des collectionneurs-donateurs du musée de Chicago, comment ces initiatives mécènes n'étaient pas seulement un moyen de diminuer ses impôts ou les frais fiscaux de transmission d'un patrimoine¹. Le collectionnisme correspondait aussi à une recherche d'influence culturelle, donc politique ; il permettait à de riches industriels, souvent par l'intermédiaire de leurs épouses, d'effacer un peu la macule commerciale qui entachait leur image d'hommes d'affaires. Le collectionnisme, et plus encore de peintures modernes, qui *a priori* semblaient encore échapper aux ambitions spéculatives du marché de l'art, conférait d'autre part un peu de gratuité à des carrières fondées sur l'argent. Il participait enfin d'une compétition collective entre les hommes d'affaires américains, et parfois européens, où il fallait parfois renchérir, acheter davantage, plus cher ou plus avant-gardiste, pour se distinguer de ses homologues.

A la fin du dix-neuvième siècle, la concurrence entre collectionneurs étrangers de peinture moderne parisienne, donc entre introducteurs d'une innovation dans leur champ culturel national, restait encore relativement cloisonnées par les frontières politiques. Après le début du siècle, et plus particulièrement après 1905, cette concurrence s'internationalisa, les riches mécènes d'art contemporain voyageant, se retrouvant à Paris, achetant dans les mêmes galeries, allant parfois visiter la collection de l'un ou de l'autre, fréquentant finalement un même réseau où l'on parlait, commentait les collections, comparait leurs propriétaires et jugeait de leur efficacité médiatrice relative. Cette internationalisation eut pour conséquence l'augmentation de la concurrence entre intermédiaires-collectionneurs, donc également une croissance du désir de s'attacher certains peintres avant-gardistes parisiens, en particulier Auguste Renoir, Maurice Denis, Henri Matisse ou Pablo Picasso.

Renoir devint en effet au début du siècle un artiste dont on s'arrachait les portraits. Le dramaturge Carl Sternheim (1878-1942) et son épouse Thea (1883-1971), importants collectionneurs à Munich, étaient particulièrement attachés à sa peinture. Renoir accepta l'invitation, malgré sa santé vacillante, de Leopold Albert Thurneysen (né en 1858), à Wessling près de Munich en 1910, pour effectuer plusieurs portraits de famille. Le contact de Thurneysen avec Renoir avait été rendu possible par sa femme française, Thérèse Bérard (née en 1866) dont Renoir avait fait le portrait en 1879, et dont l'oncle Paul Bérard était un grand mécène et collectionneur de Renoir.

La peinture de Maurice Denis fut également au centre de comparaisons entre les mécènes européens, en particulier allemands et russes. Le comte Kessler, qui appréciait beaucoup Denis et avait largement contribué à introduire sa peinture en Allemagne,

¹ Cf. *Les collectionneurs-donateurs des musées du Louvre et de Chicago, op. cit.*

possédait plusieurs toiles de lui. Bientôt on vit des œuvres de Maurice Denis dans les collections de nombreux amateurs d'art allemands, le baron Eberhard von Bodenhausen près d'Essen, Karl-Ernst Osthaus à Hagen, les Golubew, Carl et Thea Sternheim à Munich, le banquier Julius Stern (1858/59-1914), directeur de la *Nationalbank für Deutschland*, à Berlin, Carl Richter à Dresde. A Berlin, le baron Victor von Mutzenbecher (né en 1857) lui commanda en 1906 une composition pour la salle de Musique de sa demeure de Wiesbaden. Lorsqu'en 1908, le collectionneur russe Serge Morosoff lui commanda cinq panneaux racontant *L'histoire de Psyché* pour son hôtel particulier à Moscou¹, la gloire allemande de Maurice Denis s'était répandue en Russie. A la même époque, le collectionneur parisien Gabriel Thomas lui commanda un ensemble décoratif pour sa salle à manger à Bellevue : *L'Eternel printemps*.

La dimension concurrentielle et mimétique du collectionnisme moderniste, et de la constitution de futurs musées, fut plus évidente encore autour de la peinture de Matisse. Sergei Stschoukine, qui collectionnait déjà des œuvres postimpressionnistes, était venu au peintre par l'intermédiaire de Gertrude Stein chez laquelle il avait vu, en décembre 1907, rue de Fleurus, quelques œuvres de Matisse. Le Russe incarnait un prototype de collectionneur d'autant plus passionné, que d'autres amateurs avaient entamé le mouvement avant lui. Il était fortement motivé par ce que René Girard désignerait comme un « désir mimétique² », où l'imitation et la rivalité avec ses homologues à l'étranger ou en Russie entretenaient ses passions artistiques.

Avec son compatriote et concurrent Ivan Morosoff, Stschoukine vint à l'atelier de Matisse où il vit *Les Baigneuses à la tortue* [Figure 50, p. 577], que le collectionneur allemand de Hagen Karl-Ernst Osthaus venait d'acquérir sous l'influence de Hans Purrmann, élève allemand et admirateur de Matisse. Le tableau fit une forte impression sur les deux Russes, nous dit l'anecdote. Cette impression fut très probablement d'autant plus forte que *Les Baigneuses à la tortue* appartenaient à Osthaus, modèle de l'amateur éclairé : Osthaus, qui avait fondé un musée où il exposait sa collection personnelle, incarnait l'exemple du mécène animé par le souci de porter l'art au public – et bien sûr capable de se mettre en scène et de se distinguer par cette activité artistique. Une lettre de Hans Purrmann à Osthaus met en évidence cette logique d'observation, de comparaison et d'imitation entre les collectionneurs russes et Osthaus, dont Matisse bénéficia pleinement : « Votre tableau a mis

¹ La Toilette de Psyché, l'Enlèvement de Psyché par Zéphyre, Le Soleil de l'Amour, La Vengeance de Vénus. Ces panneaux sont aujourd'hui conservés au musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg.

² Voir, pour un premier ouvrage parlant du désir mimétique, René Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Grasset, 2001 (1961).

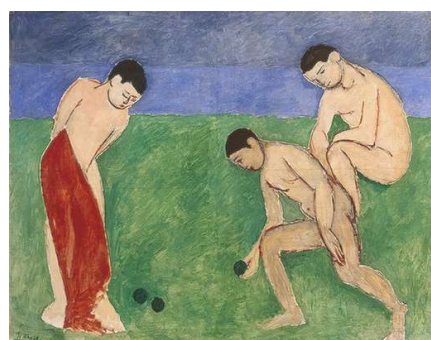
le Russe dans *un état d'excitation folle*. Il ne parle que de ses couleurs, et *il voudrait un double* de la toile, mais Matisse refuse d'en entendre parler¹. » Stschoukine voulait un *double* du tableau de Matisse – ou plutôt : il voulait un double du tableau *d'Osthaus*.

Matisse, après s'être fait prier, lui fit mieux : il peignit pour Stschoukine un tableau tout à fait semblable, mais tout à fait différent des *Baigneuses à la Tortue* : trois figures, cette fois-ci masculines, une à gauche et deux à droite, portaient leurs regards convergents sur le centre de la toile dont le fond était partagé, comme dans les *Baigneuses*, en trois bandes de couleurs bleu mer, bleu outre-mer et verte. Mais les *Joueurs de boules* [Figure 51, p. 577] étaient cette fois des personnages masculins et non des baigneuses comme dans le tableau d'Osthaus. Au centre de leur attention, la tortue avait fait place aux trois boules d'un jeu de pétanque qui conférait à la toile une dimension moins mythologique. En même temps, le traitement du nu et la présence d'une tenture rouge enveloppant les jambes de l'homme de droite, conservaient à la toile la portée symbolique qui avait fasciné Stschoukine dans les *Baigneuses à la tortue*. En acquérant pour sa collection les *Joueurs de Boules*, équivalent symbolique, complément esthétique et défi thématique aux *Baigneuses à la tortue*, Stschoukine devenait un nouvel Osthaus en plus original.



**Figure 50 : Henri Matisse (1869-1954),
Baigneuses à la Tortue, 1908,
huile sur toile, 79,1 x 220,3 cm,
The Saint Louis Art Museum**

(vendues à Karl-Ernst Osthaus, Hagen, pour le musée Folkwang – déc. 1908)



**Figure 51 : Henri Matisse (1869-1954),
Les Joueurs de Boules, 1908,
huile sur toile, 113,5 x 145 cm,
musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg**

(vendues à Serge Stschoukine, juillet 1908)

Dans ses acquisitions de toiles, le Russe ne rivalisait d'ailleurs pas seulement avec Gertrude Stein, Karl-Ernst Osthaus ou Ivan Morosoff. Juste après avoir reçu les *Joueurs de boules*, Stschoukine commanda au peintre une nature morte « dans le genre de celle qui est chez Mme [Sarah] Stein² », l'achat étant décidé avant même fixation du prix. La plupart des commandes de Stschoukine à Matisse s'inspiraient ainsi des toiles que le Russe avait déjà

¹ Mars 1908, dans *Morozov and Shchukin : the Collectors*, par Goerg-W. Költzsch, catalogue Musée Folkwang, 1993- Musée Pouchkine, Moscou et Musée de l'Ermitage Saint Pétersbourg, 1994, p. 130-131, et p. 140, n. 12. Je souligne.

² Lettre de Serge Stschoukine à Matisse, Moscou, 17/30 juillet 1908. Paris, Archives Matisse.

vues dans d'autres collections. En 1910, ce furent celles de Hugo von Tschudi, le directeur depuis 1908 du Musée de Munich¹. Ce dernier avait tenté d'acquérir pour son musée une nature morte de Matisse². Stschoukine comptait finalement plus sur le goût des autres que sur le sien propre, comme le confirme ce passage d'une autre lettre à Matisse : « Je vous remercie d'avoir envoyé [*sic*] en communication la lettre de Mme Stein. Elle m'a fait un grand plaisir. Je compte beaucoup sur l'opinion de Mme Stein³. » Matisse l'avait bien compris. Dans les lettres qu'il envoya à Stschoukine, il ne manqua jamais l'occasion de parler de ses autres collectionneurs et des œuvres qu'il venait de leur vendre⁴.

Ce comparatisme à grande échelle, internationale, et à petite échelle, celle du milieu restreint des collectionneurs de peinture moderne, fut largement à la source d'une tendance générale, chez ces collectionneurs, à ouvrir leurs collections, en favoriser l'accès aux amateurs étrangers, à prêter des œuvres et à les promettre aux musées de leurs villes, voire à fonder des musées. Les anciens dilettantes permettaient ainsi à l'art contemporain d'entrer dans le monde des professionnels. Ce transfert était de taille, et ses implications symboliques non négligeables.

L'entrée de l'art moderne dans les musées officiels : le rôle des intermédiaires en Allemagne

En effet, l'entrée de la modernité dans les musées ne se fit pas sans douleur. Dès lors qu'on était étiqueté comme fervent adepte de l'art moderne, la possibilité d'être accepté dans les institutions muséales était à peu près nulle à la fin du siècle : en particulier en Allemagne ou en Angleterre, où la domination artistique parisienne était fort mal ressentie. Après 1902 en revanche, de nouveaux horizons commencèrent à se dégager dans les milieux des musées. On a vu comment Karl-Ernst Osthaus put fonder en 1902 son propre musée, consacré à la

¹ « Je vous prie maintenant de me faire deux nature-mortes de la grandeur de celle de Munich et à peu près dans le même caractère. [...] Hier je [*sic*] vu un peintre de Munich, M^r Kandinsky, il admire énormément votre nature-morte qui est chez M^r Chudi [*sic*]. Les tableaux dans ce genre sont plus faciles à comprendre. Alors je vous prie de me vendre les deux premières nature-mortes, que vous ferez après votre retour en France. » Serge Stschoukine à Henri Matisse, Moscou, 14/27 novembre 1910. Paris, Archives Matisse.

² Christian Lenz, „Das Beste gerade gut genug...“ Hugo von Tschudis Erwerbungen für die Alte und die Neue Pinakothek“, in *Manet bis van Gogh ; Hugo von Tschudi und der Kampf um die moderne Kunst*, par Johann Georg Prinz von Hohenzollern et Peter-Klaus Schuster, Prestel, NY et Munich, 1996, pp. 408-412.

³ Lettre de Stschoukine à Matisse, Moscou, 2/15 février 1911. Il s'agit très probablement d'un courrier de Sarah Stein. Gertrude en effet était demoiselle, et depuis 1907 elle s'était rapproché de Picasso et n'appréciait plus la peinture de Matisse.

⁴ Cf. par exemple ce brouillon de lettre à Stschoukine conservé aux archives Matisse, de l'été (août) 1908 : « M. Morosoff a écrit qu'il comptait voir ses deux nat[ures]. m[ortes]. au Salon d'Automne [...]. Vous avez dû voir dans la Toison d'Or les reproductions en couleur du guitariste, il vient d'être vendu ainsi qu'un bouquet de fleurs à Budapest, l'un à Nemes, l'autre à M Kohner. ». Et cet autre daté du 17 novembre 1912 : « vous ai-je dit que la petite en jaune qui était dans mon atelier a été vendu [*sic*] par les Bernheim un très gros prix à un amateur anglais ? Enfin vous voyez ça ne va pas trop mal. » La rature du « très » révèle à elle seule combien Matisse pesait les mots de ses lettres, afin d'en dire suffisamment mais pas trop sur son succès.

peinture, l'architecture et l'art décoratif français et belges, exposant des toiles impressionnistes, pointillistes, nabis, un peu plus tard quelques œuvres fauves. En créant lui-même son musée, Osthaus s'assurait une marge de manœuvre et une autonomie réelles, dont ne bénéficiaient certainement pas les directeurs de musées intéressés par l'art moderne à la même époque en Allemagne. En témoigne, en particulier, le cas de Hugo von Tschudi, en fonction depuis février 1896 à la *Nationalgalerie* de Berlin. L'achat par Tschudi de quelques œuvres impressionnistes à Paris, et surtout leur exposition à la *Nationalgalerie*, avaient suscité bien des remous, jusqu'au *Landtag* de Prusse, lors du débat budgétaire des 15 et 16 mars 1898¹. La lutte crispée entre Tschudi et les milieux artistiques conservateurs, menés et incarnés par le peintre favori du *Kaiser*, Anton von Werner, se prolongea sans amélioration. Elle eut pour conséquence la démission forcée de Tschudi en 1908-1909.

Les difficultés de Tschudi à Berlin pouvaient ne sembler qu'un mauvais rêve à Harry Kessler lorsqu'il parvint à se faire nommer à Weimar directeur du musée des arts décoratifs grand-ducal, en 1903. Kessler n'avait pas besoin d'argent : une profession ne lui était pas indispensable. En parvenant enfin à occuper une fonction officielle cependant, l'esthète-collectionneur était tout à fait conscient qu'il créait un précédent : celui de la légitimation professionnelle et institutionnelle de la fonction d'intermédiaire, et surtout de l'art moderne en Allemagne. Depuis Weimar, Kessler entendait bien poursuivre son activité de médiation entre l'art moderne parisien, les milieux artistiques avant-gardistes allemands, et la population des amateurs d'art en Europe centrale. La petite ville de Saxe lui fournissait enfin le tremplin dont il avait rêvé, comme il le proclama vers 1904 dans une lettre à son ami Van de Velde :

Enfin, je sens que nous sommes aujourd'hui aussi fortement appuyés en France et en Angleterre qu'en Allemagne. Nous *tenons* le monde artistique dans nos mains. *A aucun prix, nous ne devons perdre ce pivot merveilleux qu'est Weimar*².

L'aventure de Kessler et Van de Velde, on l'a vu, se solda par un cuisant échec dès 1906. Kessler, contre lequel s'était montée une cabale féroce à la cour de Weimar, dut quitter son poste après l'affaire ridicule du don au grand-duc de Weimar par Rodin, de dessins jugés obscènes. Mais le mécanisme de l'institutionnalisation progressive de l'art moderne, et surtout de son acceptation dans les musées, était lancé.

¹ Voir Peter-Klaus Schuster, „Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne“, in *Manet bis van Gogh ; Hugo von Tschudi und der Kampf um die moderne Kunst*, catalogue cité, pp. 21-40.

² Lettre de Kessler à Henry Van de Velde et datée par Van de Velde de 1905, citée in Henry Van de Velde: *Récit de ma vie, op. cit.*, volume 2, Berlin, Weimar, Paris, Bruxelles 1900-1917, p. 229. La lettre fut bien plus probablement écrite en 1904 (voir notre article « Paris-Weimar-Berlin: le „pivot merveilleux“? » in *Weimar-Paris/Paris-Weimar, op. cit.*).

En Allemagne, l'art impressionniste avait été introduit par des artistes, des critiques d'art et de rares marchands intéressés par une collaboration avec Durand-Ruel ; l'art postimpressionniste le fut par un petit groupe de mécènes, soutenus par de plus rares artistes, et de plus rares marchands encore. Les générations suivantes de l'avant-garde parisienne, en particulier fauvisme et cubisme, furent introduites en Allemagne, autour de 1910, certes par des artistes (Kandinsky, Marc, Klee, Moll ou Purrmann figurant parmi les premiers), mais avant tout, de manière la plus efficace, par des professionnels, marchands et hommes de musées sans qui ces artistes n'auraient pu réussir dans leur entreprise.

L'art des avant-gardes parisiennes commençait à bien se vendre. Surtout on en parlait beaucoup. On avait pris conscience, dans certains musées allemands, qu'il n'était pas possible de rester à l'écart d'un mouvement international en faveur de la modernité, où l'impressionnisme français et son héritage postimpressionniste avaient imprimé un nouveau tournant à l'histoire de l'art. Mais les professionnels, historiens d'art conscients d'avoir à ne pas manquer l'histoire de l'art en train de se faire, n'étaient pas compris d'un grand public auquel ils avaient d'ailleurs difficilement accès. Dès 1900 à Dresde, la politique d'acquisitions de Georg Treu (1843-1921), responsable du musée local, et les répercussions de la domination artistique française dans les expositions du lieu (en particulier la deuxième exposition internationale de Dresde, en 1901), enclenchèrent un débat houleux sur la préférence accordée à l'art français¹. « La ville qui honore ses propres artistes s'honore elle-même ; c'est pourquoi nous rejetons la préférence accordée aux artistes français² », pouvait-on lire dans la gazette de Dresde. Les difficultés de Kessler à Weimar furent directement liées à ce contexte politique et culturel : on ne pouvait à Weimar, ville-satellite du grand Berlin, ne pas suivre les directions imprimées par la politique culturelle impériale conservatrice.

L'explosion francophobe et antimoderniste eut lieu plus tard, cependant, pour des raisons politiques certes, mais aussi à cause de tensions internes au champ allemand de l'art. L'achat, fin 1910, par le directeur de la *Kunsthalle* de Brême Gustav Pauli, du *Champ de Pavots* (*Mohnfeld*, 1889, Bremer Kunsthalle) de Van Gogh pour son musée, déclencha l'agitation. Le paysagiste Carl Vinnen (1863-1922) prit la tête d'une protestation contre « l'invasion d'art français », où il accusait en particulier les générations postérieures à

¹ D'après Kordelia Knoll, dans : „Alles, was in der Kunst lebendig war, ging zu allen Zeiten eigene Wege.“ Georg Treu und die Moderne Plastik in Dresden“, in *Manet bis van Gogh ; Hugo von Tschudi und der Kampf um die moderne Kunst*, Prestel, NY et Munich, 1996, pp. 282-sq.

² « Wir meinen : die Stadt, die ihre eigenen Künstler ehrt, die ehrt sich selbst, deshalb verwerfen wir die Bevorzugung französischer Künstler.“ „Die Würdigung der deutschen Kunst in Dresden“, *Dresdener Rundschau*, 21 juillet 1900 (article cité, p. 286).

l'impressionnisme¹. Sa protestation, suivie par l'organisation d'une « Protestation des artistes allemands », fut le point de départ d'un vaste débat autour de l'art importé de Paris et de la modernité en peinture, relayé par la presse allemande. L'achat du Van Gogh par Pauli avait été en fait l'occasion pour des artistes de second rang, groupés autour de Vinnen, de réagir contre l'influence de plus en plus forte de la peinture moderniste parisienne – en particulier de celle de Matisse².

Dans le camp des modernes, on prit conscience qu'il fallait réagir. Il ne suffisait pas que les artistes prissent la plume, épaulés par les critiques d'art et les hommes de musées favorables à l'art moderne. Il fallait marquer un grand coup, dans la presse allemande, en faveur de l'art moderne ; il fallait montrer au public qu'on se trompait en accusant la peinture novatrice d'être uniquement d'origine parisienne ; prouver à tous, que l'Allemagne avait un rang tout à fait noble dans la lutte internationale pour l'art contemporain, et que (si on pouvait le montrer) l'art moderne des milieux parisiens n'était pas si néfaste qu'on voulait bien le dire. L'exposition du *Sonderbund* à Cologne, en 1912, fut explicitement organisée en réponse à l'affaire Vinnen. Dans une lettre du 15 février 1911, Félix Fénéon expliqua ainsi à Matisse que ce Salon devait être une « manifestation éclatante [...] contre la campagne d'hostilité dont toute peinture étrangère est l'objet, actuellement, en Allemagne³ ». Le but était d'appuyer les directeurs de musées « à qui on rend la vie dure, là-bas. »

Les directeurs de musées concernés se défendirent bien. La préface du catalogue du Salon évitait de fait soigneusement de parler d'art français, soulignant même que Van Gogh était ce « Grand Hollandais, que nous pouvons avec fierté compter parmi notre race⁴ ». Elle proposait une approche historique de l'art contemporain :

[Cette exposition veut donner une] vision d'ensemble de l'état du mouvement le plus jeune en peinture qui est apparu après le naturalisme atmosphérique de l'impressionnisme et qui aspire à une simplification et une intensification des formes d'expression, à une nouvelle rythmique, une nouvelle coloration, une mise en forme décorative et monumentale - ce mouvement que l'on a appelé l'expressionnisme⁵.

Le nouveau mot d'expressionnisme permettait de penser à une version allemande de la modernité, donc de relativiser l'influence française tant décriée. La mise en exposition historique, d'autre part, entendait montrer comment la peinture moderne découlait logiquement des découvertes des générations précédentes – Van Gogh, « de notre race »,

¹ L'anecdote est fort bien exposée dans l'ouvrage de Christoph Engels : *Auf der Suche nach einer „deutschen“ Kunst : Max Beckmann in der Wilhelminischen Kunstkritik*, VDG, Weimar, 1997.

² Voir à ce sujet Wulf Herzogenrath, « “Ein Schaukelpferd von einem Berserker geritten”. Gustav Pauli, Carl Vinnen und der “Protest Deutscher Künstler” », in *Manet bis van Gogh*, *op. cit.* pp. 264-sq.

³ Lettre de Fénéon à Matisse, Paris, Rue Richemont, 15 février 1911. Archives Matisse.

⁴ *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Coeln, 1912*, Städtische Ausstellungshalle am Aachener Tor, 25 Mai – 30 Septembre 1912, Cologne, Dumont, 1912, p. 5.

⁵ *Ibid.* p. 3.

étant placé à la source de ces innovations. Les hommes de musées prenaient en main l'art moderne. L'exposition fit ainsi parcourir au visiteur une construction historique de l'art moderne, où Van Gogh (salles 1-5) introduisait à Cézanne et Gauguin (salles 6 et 7), et dont Picasso (salle 8), Henri-Edmond Cross et Paul Signac (salle 9) étaient présentés comme les grands héritiers. La suite voulait donner une idée internationale de l'art moderne, avec un classement par pays : France (presque 2 salles), Hollande, Suisse, Hongrie, Norvège, Autriche (respectivement 1 salle). On terminait en beauté par l'Allemagne, neuf salles encadrant une pièce consacrée à Edvard Munch, pour finir par une salle consacrée aux œuvres de l'Allemand August Deusser (salle 25).

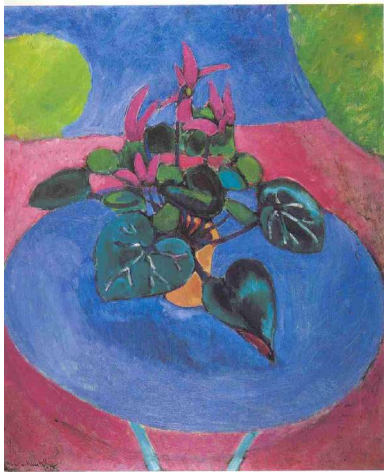
Cette présentation internationale et historique pouvait faire passer la forte présence française, et laisser croire que l'art de « race germanique » était à l'honneur. Si l'on excepte cependant l'exposition d'arts décoratifs, la France restait encore le pays le plus représenté. Le catalogue des peintures et sculptures précise le lieu de résidence et le pays de chaque artiste. Répartis par pays, les artistes restent certes majoritairement des Allemands : sur 172 exposants on compte 82 Allemands, 21 Français (12 %), 17 Hongrois et 17 Norvégiens, 11 Suisses, 11 Autrichiens et 9 Hollandais. La prééminence française est donc relative. Mais l'aspect change si l'on observe le lieu de résidence : sur 164 exposants dont on connaît la ville de résidence en 1912, 38 vivent à Paris. Le nombre de résidents en Allemagne diminue à 70¹, 12 pour la Hongrie (à Budapest) et autant pour la Norvège (Christiana). Soit près du quart des artistes de l'exposition de 1912 à être domiciliés dans la capitale parisienne.

En volume d'œuvres exposées, la domination parisienne au *Sonderbund* de 1912 était plus impressionnante encore. Sur 659 œuvres recensées, enlevons les 125 Van Gogh, 26 Cézanne, 25 Gauguin qui disent déjà la domination symbolique d'un art produit par des peintres passés par la France, dont deux Français. Restent un peu plus de 480 œuvres, dont 131 au moins avaient été produites par des artistes vivant à Paris – soit 27 %. Si l'on compte la triarchie Van Gogh-Cézanne-Gauguin dans cette évaluation, la proportion monte à 46 %. Les professionnels de l'art avaient donc su faire passer la pilule amère au public allemand qui, semble-t-il, fut plutôt satisfait de l'exposition.

La transformation de l'image d'Henri Matisse, grand accusé de l'affaire Vinnen, révèle également une tactique de présentation par laquelle le fauve devenait tout à fait assimilable pour le public allemand. Au *Sonderbund* furent exposés *Marguerite*, *Mädchen*, *Zyklamen*, *l'Intérieur* et la *Strasse in Argueil* [*sic* pour Arcueil](cat. n° 259-263). Ces toiles étaient tout à fait acceptables : le portrait de Marguerite, aujourd'hui fameux et conservé au Musée

¹ 21 vivent à Berlin, 15 à Munich, une vingtaine en Rhénanie (dont 7 à Düsseldorf et 3 à Hagen).

Picasso de Paris, était limité à deux tonalités principales (jaune et gris foncé). Il n'excédait certainement pas la violence des réalisations expressionnistes, et rayonnait même d'une sévérité assez exceptionnelle chez Matisse¹. *L'Intérieur* (n° 260) était une peinture aux coloris très doux, dans des tonalités vert-amande et rose – ces teintes n'étaient-elles pas nabies plutôt que fauves² ?



**Figure 52 : Henri Matisse (1869-1954),
Cyclamen pourpre, 1911,
huile sur toile, 73 x 60 cm,
coll. part., New York**



**Figure 53 : Claude Monet (1840-1926),
Nymphéas, 1908,
huile sur toile, D. 81 cm,
Dallas (Texas), Dallas Museum of Art**

Quant aux *Cyclamens*, ils évoquaient, par leurs tonalités bleues, vertes et la douceur des roses, par le travail des feuilles aplaties, l'épanouissement des pétales, et par la structure circulaire de la toile, les *Nymphéas* de Monet si connues dans le monde international de l'art à cette époque [Figure 52 et Figure 53]. La table de jardin, disque bleu dans un format carré, rappelle même les formats arrondis que Monet utilisait justement depuis 1907, et qu'on avait pu voir chez Durand-Ruel en 1909 dans une exposition très remarquée³.

Outre les œuvres, une véritable mise en contexte social des toiles accrochées devait conférer à Matisse une respectabilité nouvelle. Le catalogue du *Sonderbund* prenait soin de préciser que *l'Intérieur* et la *Rue à Arcueil* provenaient de collections connues, honorables⁴. *L'Intérieur* fut prêté par le Dr. Heinz Braune de Munich et la *Rue à Argueil*, par Bernhard Koehler, de Berlin. Heinz Braune fut à l'époque conservateur à la *Alte Pinakotek* de Munich,

¹ *Portrait de Marguerite*, Collioure, hiver 1906-1907, huile sur toile, 65 x 54 cm, Musée Picasso, Paris. *Henri Matisse 1904-1917*, 1993, *op. cit.*, cat. n°46.

² *Intérieur à Collioure*, 1905-1906, huile sur toile, 59 x 72 cm, collection particulière, Suisse ; *Ibid.*, cat. n° 20.

³ Sur les *Nymphéas*, voir *Claude Monet. Le cycle des Nymphéas*, cat. exp., Paris, Musée national de l'Orangerie, RMN, 1999. Le tableau reproduit en illustration était apparemment le n° 48 de l'exposition chez Durand-Ruel.

⁴ Voir Stefan Pucks, « Von Manet zu Matisse – Die Sammler der französischen Moderne in Berlin um 1900 », in *Manet bis van Gogh ; Hugo von Tschudi und der Kampf um die moderne Kunst*, par Johann Georg Prinz von Hohenzollern et Peter-Klaus Schuster, Prestel, NY et Munich, 1996, pp. 386-390.

puis directeur des collections¹. Le grand industriel Koehler, soutien financier important pour le *Blauer Reiter* de Munich et le *Sturm* de Berlin, était plus attiré par une peinture harmonieuse que par les innovations expressionnistes ou cubistes. Il prêta à l'été 1912 plusieurs toiles à l'exposition de « peinture classique française du XIX^e siècle » (*Die Klassische Malerei Frankreichs im 19. Jahrhunderts*) à Francfort : *Rositta Mauri* de Manet (cat. n° 71) et la *Promenade (der Spaziergang)* de Renoir (cat. n° 104). Sa collection comprenait des Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Manet, Monet, Munch, Pissarro, Renoir, Seurat. Les deux mentions de ces collectionneurs étaient bien entendu valorisantes pour Matisse. En revanche, on oublia soigneusement de préciser que Pablo Picasso avait prêté le portrait de *Marguerite*... Picasso n'en fut pas dupe, comme le révèle le passage agacé d'une lettre à son marchand Kahnweiler : « dans le catalogue on aurait pu mettre dans le tableau de Matisse (Marguerite) appartenant [*sic*] à Monsieur Picasso² ». L'histoire raconte que Matisse et Picasso avaient échangé des toiles à l'automne 1907, l'un et l'autre choisissant dans le stock de son concurrent une de ses moins bonnes peintures. Picasso s'était justement décidé pour le portrait de Marguerite.

Art et marketing : le cas des Etats-Unis

En Amérique, l'introduction de l'art moderne étranger, et plus particulièrement parisien, fut pris en charge plus encore, et avec une meilleure efficacité, par des professionnels. Leur action s'inspira des techniques de promotion et de médiatisation en vigueur dans les milieux du commerce, de la presse, plus généralement du *business*. La grande exposition de l'*Armory Show*, organisée à New York pour le mois de février 1913, et qui partit ensuite pour Boston et Chicago, en est l'exemple le plus frappant. A New York, la *National Academy of Design* était le passage obligé des jeunes artistes qui espéraient faire une carrière digne de ce nom. C'est contre ces institutions que réagirent, vers 1907, les artistes reconnus plus tard sous le terme de l'*Ash Can School* (Ecole de la Poubelle, une dénomination qui figeait en groupe ce qui était une nébuleuse plus lâche), menés par Robert Henri (1865-1929) qui, après un passage à Paris dans l'Académie Julian, avait importé aux Etats-Unis un enseignement alternatif plus ou moins inspiré de l'impressionnisme³. Le « Gang des Poubelles » prônait une peinture enfin tournée vers les réalités de l'Amérique quotidienne.

¹ Voir christian Lenz, "Heinz Braune und die Tschudi-Spende", *ibid.*, pp. 432 et suivantes.

² Picasso à Daniel-Henry Kahnweiler, le 15 juillet 1912. *Donation Louise et Michel Leiris – Collection Kahnweiler-Leiris*, catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1984, p. 169.

³ Voir Constance Schwartz, *The Shock of Modernism in America : The Group of the Eight and the Armory Show*, Cat. exp. New York, Nassau County Museum of Fine Arts, Roselyn Harbor, 1984.

Ils rejoignirent d'abord Cézanne, puis le fauvisme¹. Surtout ils portèrent largement devant la presse leur refus des trajectoires habituelles, prônant l'organisation d'expositions indépendantes par les artistes eux-mêmes. En 1910, le public new-yorkais avait pris conscience du manque de lieux d'expositions pour les artistes contemporains. Une grande *Independents Exhibition* (Exposition des Indépendants) fut organisée cette année-là, montrant près de 650 œuvres d'art dans les locaux d'un ancien club. C'est autour d'un petit noyau d'artistes de ce mouvement, dont Walt Kuhn (1877-1949), que germa bientôt l'idée d'une importante exposition d'art moderne.

Walt Kuhn avait été fortement impressionné par le *Sonderbund* de Cologne en 1912. Lui-même prit une part essentielle dans le *marketing* de l'*Armory Show*. Cet homme à tout faire, qui exposait aussi en 1913, avait concouru dans les foires pour vendre ses propres bicyclettes ; il produisait et vendait des tableaux-souvenirs ; il avait également écrit et produit des vaudevilles. Kuhn constata, après les expositions des Indépendants de 1910 et 1911 :

Ce dont nous avons besoin aujourd'hui, c'est de publicité [...]. Dès que je l'aurai prévu consciencieusement, nous l'enverrons à tous les journaux, et ils vont sauter dessus [...]. Je garderai pour moi le privilège exclusif des relations avec la presse. [...] Je suis absolument certain que la chose est possible, et ne pense qu'à la publicité² !

L'Association *of American Painters and Sculptors* (AAPS), formée en 1913 pour organiser l'*Armory Show*, et dont Kuhn fut une cheville ouvrière, avait également compris que le succès du groupe des Huit et de l'*Independents Exhibition* de 1910 avait largement reposé sur une capacité à mobiliser la presse. On décida que l'AAPS mènerait campagne pour le développement d'un nouvel esprit moderne, ouvert à l'innovation culturelle en Amérique, en adoptant les techniques publicitaires les plus efficaces. Photographies pour la presse, cartes postales pour le public, mise en vente de pamphlets ou d'écrits d'art (sur Cézanne par Elie Faure, traduit par Walter Pach ; *Noa-Noa* de Gauguin, traduit par Walt Kuhn ; « Odilon Redon » par Walter Pach ; ainsi qu'un fascicule sur l'architecte cubiste Raymond Duchamp-Villon par Frederick James Gregg) en faisaient partie.

Frederick James Gregg avait été choisi comme agent publicitaire de l'Association. On utilisa à grande échelle les quotidiens pour annoncer l'exposition. L'AAPS avait des liens étroits avec la presse, ne serait-ce que par l'intermédiaire de ses membres qui dessinaient

¹ Hélène Seckel, « Autour de Cézanne », *Pairs-New York, op. cit.*, pp. 306 et suivantes.

² Bennard B. Perlman, *The Lives, Loves, and Art of Arthur B. Davies*, Albany, NY State University of New York Press, v. 1998, p. 203 : "What we need now is publicity . . . As soon as I have it thoroughly planned we are going to give it to all the papers, and they'll jump at it . . . I will retain the exclusive privilege of doing the talking to the press—. . . I feel absolutely certain that the thing can be done, and just think of the publicity!"

pour des journaux : Kuhn gagnait sa vie comme caricaturiste et William Glackens (1870-1938) travaillait pour *The World*, parmi d'autres organisateurs de l'*Armory Show* qui dessinaient pour la presse. Mais cela ne suffisait pas : on décida de choyer la presse. Des invitations furent envoyées aux journalistes, un dîner organisé en leur honneur, où on les encouragea à venir au gala d'inauguration de l'exposition. Enfin l'AAPS parvint à mettre au point un numéro spécial de la revue *Arts and Decoration*, périodique d'art parmi les plus lus à l'époque, qui devait paraître à l'époque de l'*Armory Show*. On put y trouver des articles de F. D. Gregg, William Glackens, du sculpteur Jo Davidson (1883-1952). Le tout était couronné par un « *Portrait of Mabel Dodge at the Village Curonia* » par Gertrude Stein, fourni et introduit par la riche amatrice d'art Mabel Dodge qui recevait chez elle l'avant-garde new-yorkaise. Le texte consolidait l'association entre postimpressionnisme et innovation formelle.

La présentation-même de l'exposition reprit l'héritage du *Sonderbund*, en s'orientant vers une construction à la fois historique et centrée sur quelques personnalités décisives. Une présentation historique (Ingres, Delacroix, Courbet, Manet...) conduisait à la tétrarchie fondatrice du postimpressionnisme : Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Redon, qui précédaient les pointillistes, les nabis et les fauves, avant de montrer l'art cubiste et ses prolongements « orphiques » (Picabia). Les amateurs d'art, qui découvraient ici une présentation évolutive, large et raisonnée de l'art produit sur le continent européen, pouvaient se réjouir de trouver à l'*Armory Show* non seulement du nouveau, mais aussi de l'ancien, du moderne connu et accepté (Courbet, Manet), le tout présenté de manière instructive.

Cet alliage de stratégies commerciales et muséales eut de bons effets. Le scandale et le succès furent énormes. L'exposition attira 300 000 visiteurs, les réactions outrées se multipliant, au nom de la dignité bafouée de l'art. Quant aux amateurs d'art susceptibles d'acquérir des œuvres, ils achetèrent semble-t-il près de 250 peintures. Un marché pour l'art moderne venait de s'ouvrir en Amérique.

La leçon de l'*Armory Show* ne fut pas oubliée en Amérique ; en particulier des personnalités décidées à jouer le rôle d'introducteurs de la peinture parisienne aux États-Unis. On prit conscience, plus que jamais, que le succès d'un artiste dépendait étroitement de la manière dont on l'avait « lancé », et qu'il fallait pour cela suivre la démarche indiquée par l'exposition de 1913. Le peintre-intermédiaire Walter Pach en fit le résumé en avril 1914

dans une lettre à Henri Matisse, dont il voulait importer les œuvres en Amérique [Annexe 5, p. 945]¹. Il fallait travailler l'effet de surprise :

...ici beaucoup dépend de la manière dont on se présente et nous sommes sûrs qu'il vaut mieux de ne rien dire qu'au moment où l'annonce est faite pour tout le monde.

Il fallait aussi insister sur l'évolution et la progression de l'œuvre de l'artiste :

[...] c'est une exposition de l'œuvre de toute votre carrière qu'il faut faire : dès les premières choses (même des années de recherches *[sic]*) jusqu'à ce que vous ferez cet été.

Surtout, ne pas manquer « le meilleur moment de la saison (février-mars) » :

Il faut établir votre position une fois pour toutes, par un ensemble décisif ; après, je crois qu'il n'y aura plus rien à craindre.

Qui parlait le mieux, ou le plus fort, se ferait le mieux entendre :

[...] je ne vous cache pas que nous allons avoir une opposition acharnée, mais nous saurons faire travailler pour nous les gens qui crient le plus haut.

Pour cela, il convenait de mettre à disposition de la « campagne » de presse des photographies « en grand nombre », les articles publiés par Matisse, et même « des photographies personnelles. » Pach poursuivait :

C'est une lutte où on ne doit pas dédaigner la presse (l'année dernière [pour l'*Armory Show*] nous avons eu quatre ou cinq mille colonnes de journal, je crois, sur l'exposition, et la foule de visiteurs que cela a attirée a fait beaucoup pour écraser les adversaires.

L'art moderne gagnerait un public, des amateurs et des collectionneurs, en se faisant remarquer. C'est pour cela qu'il lui fallait se rapprocher du monde des professionnels.

Conclusion : la logique des intermédiaires

L'étude des « intermédiaires », marchands ou non, dans un contexte international, met ainsi en valeur les insuffisances de l'application, pour analyser le champ de l'art moderne après 1890, du schéma du « système marchand-critique » proposé par Harrison et Cynthia White pour interpréter le champ de l'art depuis la fin du dix-neuvième siècle². L'élément décisif des carrières des artistes modernes (carrières dont on espère avoir montré qu'elles étaient nécessairement internationales, plus encore lorsqu'elles étaient « parisiennes ») ne fut pas d'être soutenu à la fois par un marchand et par un critique. Il fut de l'être par des médiateurs suffisamment dotés culturellement, socialement et internationalement, pour faire

¹ Lettre de Walter Pach à Matisse, 27 avril 1914. Archives Matisse, Paris. On a mis cette lettre en annexe, tant elle est riche en détails sur la stratégie artistique adoptée par les intermédiaires à la veille de la Première Guerre mondiale.

² Cf. Harrison C. et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes (Canvases and Careers, 1965)*, Paris, Flammarion, 1991

passer de manière satisfaisante leur peinture à l'étranger. Certains artistes, on le verra plus loin, disposaient d'ailleurs d'une dotation suffisante pour se faire leurs propres intermédiaires sur le marché étranger, et ne durent donc pas nécessairement recourir à l'aide de marchands. Le champ de l'art moderne fut ainsi gouverné non par un « système » rigide, où il aurait fallu suivre mécaniquement les lois et les voies d'une carrière sans faute, mais guidé par une « logique », celle du *détour par l'étranger*, à laquelle correspondait une autre logique, celle des « intermédiaires ». Les marchands pouvaient ou non participer de cette catégorie – Druet n'en fut pas, mais Vollard, Fénéon et Kahnweiler en incarnèrent chacun une dimension -, dont ils n'étaient et ne pouvaient être les seuls protagonistes. Les introducteurs de l'art moderne français à l'étranger y participèrent plus que jamais : les hommes les plus « intermédiaires », les plus « multiples » furent ceux qui accompagnèrent le mieux l'expansion internationale de l'art d'avant-garde. Suivant la logique de l'intermédiation et jouant avec elle, ils purent innover, inventer de nouvelles manières de présenter l'art moderne, de le valoriser et de le promouvoir. Un système empêchait toute innovation ; la logique du détour par l'étranger, et celle des intermédiaires qui y correspondit, furent au contraire des creusets pour le développement des avant-gardes. Son apogée fut véritablement la période 1910-1914, où la lutte internationale de l'art moderne devint une véritable guerre parmi les avant-gardes.

Quatrième partie

La guerre artistique internationale (1910-1914)

« [...] On sait que le cubisme a fait son entrée au musée d'Amsterdam ; tandis qu'ici on se moque des jeunes peintres, on expose là-bas des Georges Braque, des Picasso, etc., en même temps que des Rembrandt¹ », pouvait-on lire sous la plume de Guillaume Apollinaire, à l'occasion du Salon d'Automne de 1913. Le poète, ami des figures de style, savait aussi bien manier la prétention (« on sait que », donc « inutile de dire »), que le mensonge par omission. « L'entrée au musée d'Amsterdam » du cubisme n'était en effet qu'un hébergement provisoire – celui, en novembre 1911 du *Moderne Kunstkring*, le Cercle d'Art moderne d'Amsterdam, fondé en novembre 1910 par Conrad Kikkert (1882-1965), et dont la première exposition s'était tenue au *Stedelijk Museum*. Cet accueil n'avait d'ailleurs pas du tout été réservé au cubisme : on put voir, à l'exposition du *Moderne Kunstkring*, des œuvres de Cézanne, de Maurice Denis ou d'Odilon Redon, ainsi que des anciens fauves Vlaminck ou Van Dongen. Les cubistes n'étaient donc pas les seuls à exposer à l'étranger.

Mais il était vrai qu'ils y avaient trouvé un public, de même que certains fauves dont Matisse en premier lieu. Certains peintres « indépendants » qu'avait refoulés le système artistique parisien, et qui s'étaient tournés vers l'étranger, y avaient trouvé des amateurs et des artistes pour les accueillir, et fonder ainsi sur des faits réels leurs prétentions à la légitimité – même s'il était bon de réinterpréter ces faits. « Nul n'est prophète en son pays » : dans l'histoire des avant-gardes parisiennes, ce discours ne fut peut-être jamais autant utilisé que dans les années 1910, où la concurrence pour une place au soleil était devenue extrêmement rude. Tous, ou presque, pourtant, auraient pu se dire prophètes à l'étranger. Les « jeunes » artistes parisiens luttèrent en effet dans un champ et sur un marché réellement internationaux, exposant autant à l'étranger qu'à Paris. Leurs œuvres étaient accrochées dans les mêmes galeries ou les mêmes Salons, achetées par une même population d'amateurs, discutées par les mêmes artistes étrangers qui souvent les avaient invités pour exposer avec eux.

¹ Guillaume Apollinaire, « Au Salon des Indépendants », *Montjoie*, 18 mars 1913 (repris dans Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1991, t. II, p. 535).

L'alliance transfrontalière entre avant-gardes fut donc à nouveau décisive dans la lutte des générations fauve et cubiste pour se faire une place dans le champ artistique parisien, à la fois contre la génération précédente, et les unes contre les autres (chapitre X). La « guerre artistique internationale » structurait désormais le champ de l'art moderne. De ce champ de l'art moderne, cependant, émergea un nouveau sous-champ international, sous-champ de l'avant-garde qui commençait à fonctionner selon ses logiques propres, ses références et ses réseaux. Entre Paris et l'étranger, la lutte pour la domination du pôle avant-gardiste dut intégrer l'apparition de nouveaux groupes étrangers – les futuristes en particulier – et une première remise en cause symbolique de la prééminence de Paris comme capitale mondiale de l'art moderne.

Pour percer, il fallait faire feu de tout bois. Les avant-gardes parisiennes des années 1910 surent profiter de tout l'acquis antérieur de leurs prédécesseurs, systématisant les stratégies de ces derniers. Elles purent s'allier aux nouveaux intermédiaires qu'on a décrits plus hauts – nouvelles avant-gardes littéraires, nouvelles revues, nouveaux riches, nouveaux marchands – pressés de faire leur place au soleil, et eux-mêmes demandeurs d'artistes à promouvoir pour se promouvoir eux-mêmes et rompre avec la politisation de la période précédente. La politique n'était pas reniée pour autant. Les savoir-faire politiques acquis dans les décennies précédentes, justifications nationales, recours à la presse, relations politiques, resservirent également, avec d'autant moins de scrupules chez les jeunes, que de part et d'autre les anciens anarchistes et les anciens dreyfusards se reconvertissaient à l'époque en tenants d'un art moderne classique et national. Une partie des avant-gardes françaises devinrent les premiers adeptes de l'impérialisme artistique français. L'impérialisme était une manière de combiner la rhétorique du « nul n'est prophète en son pays », et les exigences d'un nationalisme étouffant. La « stratégie » artistique reprenait son sens originel, militaire et politique.

Le choix nationaliste, celui de la presse, de même que celui des grandes déclarations, des expositions retentissantes ou des interventions littéraires, n'était pourtant pas nécessairement le plus judicieux. A la veille de la guerre, l'aire d'extension internationale de la peinture d'artistes relativement discrets, qui n'avaient pas recouru aux méthodes les plus tonitruantes, l'emportait sur celle des autres [Tableau 18, p. 891]. En 1914 Matisse, Manguin, Guérin et Friesz avaient exposé dans 17 villes différentes, Delaunay et Picasso dans 16 villes. Ils l'emportaient largement sur les futuristes ou sur les « cubistes français » qui recouraient fréquemment aux polémiques médiatiques. Cette première hiérarchie ne reflétait d'ailleurs que grossièrement celle de l'extension réelle des réputations artistiques. Il

était évident en effet, pour les milieux internationaux de l'art moderne, que les réputations d'Henri Matisse, de Pablo Picasso, de Robert Delaunay ou d'Henri Le Fauconnier étaient plus importantes que les autres – et même qu'un jeune peintre inconnu comme Chagall commençait à faire parler de lui.

Comment ces réputations se construisirent-elles ? Si la peinture novatrice était mal reçue dans le champ artistique parisien, il n'y avait pas de raison qu'elle le fût beaucoup mieux à l'étranger, surtout si elle venait de Paris et confirmait une fois encore la domination artistique de la capitale française. Le discours du « nul n'est prophète » pouvait, certes, jouer sur des effets d'optique – un petit nombre d'amateurs à l'étranger tenant lieu d'accueil général – ; ou exagérer les dimensions de l'accueil à l'étranger des artistes qu'on soutenait. Mais ce discours ne pouvait, à lui seul, construire des réputations qui étaient bien réelles, et que révélaient les publications consacrées à Matisse et à Picasso et les bruits qui couraient sur eux en particulier. Autant l'art postimpressionniste pouvait s'intégrer dans la tradition impressionniste, se plier à des interprétations philosophiques et esthétiques variées, autant l'exportation de la peinture des avant-gardes parisiennes des années 1905-1914, et en particulier du cubisme, était plus délicate. Elle réussit pourtant.

On irait trop vite en affirmant que les gloires de ces artistes furent construites comme les autres, par exemple qu'un Apollinaire contribua à « fabriquer » Picasso ou Chagall, même si Picasso et Chagall étaient géniaux. On irait trop vite encore, en attribuant la gloire des avant-gardes parisiennes à l'étranger à la seule action de leurs introducteurs là-bas, rédacteurs de pamphlets, d'articles ou simplement organisateurs d'expositions. Il y avait quelque chose entre les deux – entre le détour par et le retour de l'étranger -, quelque chose de plus subtil que les principes de base de la « stratégie artistique », connivences avec la critique, soutien des marchands, expositions à l'étranger ou constitution d'un dossier de presse. Ce quelque chose, ce fut un *travail des œuvres* (chapitre XI).

Ne réduisons pas ce travail des œuvres à leur simple effet de séduction, dans une dimension inconsciente, inexplicable sinon par le génie de leurs producteurs. Tentons de le comprendre. Le travail des œuvres impliquait un travail *sur* les œuvres et *par* les œuvres. Notre hypothèse générale est que les artistes qui réussirent le mieux – symboliquement, mais aussi, à partir d'un certain laps de temps, financièrement – n'exposaient pas de la même manière dans les mêmes lieux. Ces expositions différenciées découlaient de véritables stratégies de positionnement, tant sur le marché international de l'art moderne, que dans les champs artistiques parisiens et étrangers. Pour construire ces expositions différenciées (ou les laisser construire par d'autres), on choisissait attentivement quelles œuvres devaient être

accrochées avec quelles autres, afin d'influencer le public par les œuvres – « travail *par* les œuvres ». Parfois les expositions différenciées purent même impliquer un « travail *sur* les œuvres », et une production adaptée aux marchés auxquels on la destinait.

La stratégie artistique, comme recours systématique à la presse, aux grands Salons, au couple marchand-critique etc., ne suffisait donc pas (chapitre XII). L'alliance des avant-gardes parisiennes avec leurs homologues étrangères, n'était pas non plus nécessaire pour réussir une carrière internationale. La guerre artistique internationale semblait devenue une guerre de matériel, d'alliances, de relations et de discours. Mais ce constat n'épuisait pas, en fait, la réalité du champ de l'art moderne ; encore moins celle de l'art d'avant-garde. Il éludait plus encore les caractéristiques de son marché dont les amateurs, les véritables acheteurs, étaient très peu nombreux et ne se décidaient pas en fonction de la grande presse, encore moins en fonction de questions politiques. Il oubliait tout simplement l'art moderne, son discours interne, et la culture historique, esthétique et iconographique de son public international.

Chapitre X.

L'internationalisme des avant-gardes dans la tourmente nationaliste

Après 1907-1908, les avant-gardes parisiennes profitèrent des craquements du système sécessionniste international, qu'on a exposés dans le chapitre VI : ils purent rallier à eux (ou pour rallier tout court) leurs homologues étrangers venus chercher plus d'air à Paris, ou venus chercher simplement des connivences susceptibles de légitimer leur réaction contre les tendances dominantes chez eux. A partir de cette époque, un sous-champ international propre aux avant-gardes commença de se constituer, dont l'enjeu n'était plus tant l'opposition aux générations précédentes et à l'impressionnisme, que la lutte pour une domination symbolique et artistique incontestée dans le Paris des arts, voire en Europe.

La réputation à l'étranger participait, bien entendu, des enjeux de cette lutte pour conquérir la place de prophète, de même que la prétention à faire des émules et des imitateurs en dehors des frontières du pays en était un élément important. Ainsi le détour par l'étranger devint plus décisif encore que pour les générations précédentes. Non seulement il représentait un espoir de trouver de nouveaux marchés ; mais encore l'influence à l'étranger devint la pierre de touche du discours avant-gardiste et de stratégies de distinction par le « nul n'est prophète en son pays ».

Les divers groupes de l'avant-garde parisienne mirent donc au point de nouvelles stratégies pour s'insérer sur le marché étranger, et faire savoir autour d'eux l'extension internationale de leur rayonnement. C'est l'objet de ce chapitre. On n'essaie pas d'y reconstituer, pour chaque artiste, quels furent ses liens avec l'étranger et comment il parvint à les nouer ; ni comment se déroulaient ses relations avec lui. En revanche on examine ces relations sous l'angle de la construction des positions et des identités avant-gardistes à Paris. Le rayonnement à l'étranger devint un des arguments les plus utilisés pour justifier d'une légitimité objective et ancrer une position controversée à Paris. La position des artistes, cependant, devait tenir compte aussi de la question nationale. Le nationalisme s'inséra dans les débats culturels de manière extrêmement forte après 1910, et plus particulièrement dans le domaine de l'art moderne. L'art des avant-gardes s'exportait ; mais n'était-il pas accepté des amateurs étrangers parce qu'il leur rapportait (en Allemagne surtout) des éléments de leur propre culture ? Parce que l'art moderne était fondamentalement étranger ? Il fallut

bientôt choisir entre s'investir à l'étranger et prétendre incarner l'art moderne français. Certains choisirent radicalement ; d'autres tentèrent de ménager la chèvre et le chou.

A) L'après - fauvisme : le détour par l'étranger

Dans la crise du système artistique et esthétique hérité de la période impressionniste, au début du siècle, l'option étrangère présentait une option de recours pour les artistes marginalisés par leur jeunesse et leur désir exacerbé d'originalité. André Derain écrivit ainsi à son ami Maurice de Vlaminck, en 1904 :

As-tu vu les Indépendants ? J'enrage d'être ici, si tu savais. Je ne pense pas, cependant, que c'est par les Indépendants qu'on peut arriver. C'est bien entre gens du métier, mais pas pour le public ni l'étranger. Et on peut compter avec l'étranger. Au fond, il nous offre plus de ressources que la France comme intérêt pécuniaire. Dans cette dernière, le parti pris y a fait trop de ravages¹.

A l'étranger au moins, on pouvait espérer trouver une réception sans « parti-pris » - on profitait en fait de la distance entre les champs artistiques étrangers et parisien. L'alliance, à Paris, avec des artistes étrangers également en rupture avec les structures dominantes du champ de l'art international, relevait de la même logique.

Après 1907-1908 en revanche, les artistes de l'avant-garde parisienne se concentrèrent moins sur la lutte contre l'impressionnisme, que sur la concurrence qui les opposait les uns aux autres. Matisse fut le premier bénéficiaire et stratège de l'alliance internationale des avant-gardes, à Paris comme à l'étranger. Plus ou moins aidé par le marchand d'art Félix Fénéon qui dirigeait chez Bernheim-Jeune la section d'art moderne, il put faire des émules à l'étranger et construire sa réputation sur son rayonnement en Allemagne et en Russie. L'accueil du fauvisme à l'étranger montra rapidement qu'il y avait un public réel à l'étranger pour l'art d'avant-garde. Ce fut le choix, ou le pari, du jeune marchand Daniel-Henry Kahnweiler, qui en 1910 franchit le grand saut : celui d'abandonner le marché des Salons parisiens et de consacrer son action en majorité à l'exportation de ses toiles.

Matisse et ses alliances avec l'étranger

Matisse était à bonne école : celle de Signac, pivot depuis la fin des années 1890 d'un important réseau d'artistes, de collectionneurs et de critiques d'art entre Paris, Bruxelles, Berlin et Weimar. Il avait assisté, à l'époque de sa rencontre avec Signac, aux premiers temps de la reconnaissance en France du postimpressionnisme. Il comprit donc très vite quels pouvaient être les avantages d'alliances avec l'étranger, s'il fallait pour le comprendre

¹ André Derain, *Lettres à Vlaminck*, op. cit., p. 144, lettre n° 52, s. d. (probablement 1904).

recevoir des leçons. Dès 1907, Matisse ouvrit les portes de son atelier et accueillit à bras ouverts les visiteurs. Tout le monde parlait du fauvisme dans le Paris des arts. Il était peu probable cependant que Matisse fit des disciples parisiens, dans l'état des concurrences du champ de l'art moderne à Paris. En revanche les artistes étrangers à Paris commençaient à venir chez lui – ainsi des Allemands Oskar et Greta Moll ou Hans Purrmann qui rejoignirent le nouveau camp des « matissistes » groupés autour des Américains parisiens Michael Stein (1865-1938) et son épouse Sarah (1870-1953).

Ce petit groupe demanda à Matisse d'ouvrir un atelier. Ce fut, à partir de janvier 1908, l'expérience de l'« Académie Matisse », logée dans le Couvent des Oiseaux rue de Sèvres, puis au couvent du Sacré-Cœur boulevard des Invalides. Y vinrent bientôt d'autres artistes étrangers, notamment l'Américain Max Weber (1881-1961) recruté par Leo Stein (1872-1947), le frère de Michael, à l'académie Colarossi, Patrick-Henry Bruce (1881-1936), et des artistes de Hollande et de Norvège. Il semble que pendant les trois années où fonctionna l'académie Matisse, près de cent vingt élèves y travaillèrent¹. Rapidement l'expérience s'avéra peu intéressante pour Matisse qui avait peu de temps à consacrer à l'enseignement, et qui surtout était désorienté par ces élèves désireux de peindre comme lui en faisant l'économie de son long parcours d'études. L'académie fut fermée en 1911. Par ses élèves cependant, Matisse eut accès à de nouveaux réseaux d'amateurs à l'étranger. Une porte s'ouvrait. Dès juin 1908, le peintre fut invité en Bavière par Hans Purrmann. C'était le début de la gloire à l'étranger - du moins ce voyage pouvait-il être perçu comme tel à Paris.

On n'insistera jamais assez sur les effets de l'écho des premiers « succès » (relatifs) de Matisse à l'étranger, que ce soit de ce voyage en Allemagne, de son atelier accueillant les étudiants étrangers, ou plus généralement de l'apparition d'amateurs allemands, américains et russes dans le petit contingent de ses collectionneurs. Ces derniers rivalisèrent bientôt dans le soutien au prince des fauves, et dans l'importation chez eux de la peinture novatrice. L'excentricité de leurs goûts, leurs collections ouvertes aux visiteurs, entretenaient les rumeurs et les curiosités dans les milieux de l'art parisien.

Michael et Sarah Stein en particulier se firent depuis leur appartement du 28, rue Madame, les propagandistes enthousiastes de Matisse. Ce couple d'Américains s'était passionné pour Matisse depuis le Salon d'Automne de 1905. Avec Leo Stein et Gertrude Stein (1874-1946), frère et sœur de Michael, ils avaient acquis à cette occasion *La Femme au chapeau* [Figure 66]. Sarah Stein appréciait énormément Matisse : elle s'en fit

¹ Voir Hélène Seckel, « L'académie Matisse », in *Paris-New York, op. cit.*, pp. 316-333.

l'introductrice aux Etats-Unis. Elle y porta notamment la *Femme à la raie verte*¹ lors de son retour à San Francisco en 1906, après le séisme qui détruisit la ville. Si ces premiers pas de Matisse en Amérique n'eurent aucun écho, en revanche Sarah Stein put donner l'impression inverse à Paris, tant son enthousiasme pour l'œuvre de Matisse était fort, son entregent important et la porte de son salon grande ouverte à qui souhaitait voir sa collection de peintures. « Assise sur un divan dans un coin de la pièce, Sarah expliquait à tout le monde en quoi consistait le génie de Matisse », écrit dans ses mémoires Harriet Lane Levy (1867-1950), une amie de Gertrude Stein, qui acquit des toiles de Matisse². Matisse d'ailleurs fréquentait régulièrement la rue Madame, où l'on pouvait aussi rencontrer le collectionneur russe Serge Stschoukine, Harriet Lane Levy, ainsi que deux Américaines de Baltimore, Claribel et Etta Cone (1864-1929 et 1870-1949). Sur les conseils de Sarah Stein ces deux dernières constituèrent leur collection de Matisse qui se trouve actuellement au musée de Baltimore.

La figure excentrique du riche Serge Stschoukine contribua également à entretenir l'aura d'un Matisse prophète à l'étranger³. Stschoukine, qui collectionnait déjà des œuvres postimpressionnistes, était venu au peintre par l'intermédiaire de Gertrude Stein chez laquelle il avait vu, en décembre 1907, quelques œuvres de Matisse. Il se passionna vite pour le travail du peintre, dans une concurrence effreinée avec ses homologues allemands, américains ou russes. Stschoukine entama en 1908 une campagne impressionnante et systématique d'achats des toiles d'Henri Matisse. « Il achète tous les Matisse qu'il peut trouver à Paris », écrivit Hans Purrmann au collectionneur allemand de Hagen Karl-Ernst Osthaus⁴. Le mythe commençait. L'effet de ces achats fut énorme au plan symbolique : le monde de l'art parisien, stupéfait par les sommes que Stschoukine était capable de déboursier pour Matisse, d'autant plus qu'on n'en avait aucune idée précise, ne pouvait être qu'intrigué par l'alliance d'exotisme (un collectionneur russe), d'aventure (un riche amateur venu d'on ne sait où) et de mystère (quelle était la portée réelle de sa fortune ?) dont la relation Matisse - Stschoukine se composait. La rumeur s'enfla sur les montants qu'il versait à l'artiste. Il fallait, disait-on, courir plus vite que Stschoukine pour avoir un Matisse⁵.

¹ Henri Matisse, *La Raie verte (portrait de Mme Matisse)*, 1905, huile sur toile, 40,5 x 32,5 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhague, Danemark.

² Harriet Lane Levy, [*Recollections*], texte dactylographié, Berkeley, Bancroft Library, cité par Hélène Seckel, « 27 rue de Fleurus, 58 rue Madame : les Stein à Paris », dans le cat. exp. *Paris New York, op. cit.*, p. 283.

³ Voir Goerg-W. Költzsch, *Morozov and Shchukin : the Collectors*, catalogue Musée Folkwang, 1993- Musée Pouchkine, Moscou et Musée de l'Ermitage Saint Pétersbourg, 1994 et Kean Beverly Whitney, *All The Empty Palaces : The Merchant Patrons Of Modern Art In Pre-Revolutionary Russia*, London, Barrie & Jenkins, 1983.

⁴ Mars 1908, dans *Morozov and Shchukin : The Collectors, op. cit.* p. 130-131 et p. 140, n. 12.

⁵ Harriet Lane Levy raconte dans ses souvenirs que Michael Stein lui recommanda d'acheter une toile de Matisse avant Stschoukine. Courant chez Bernheim-Jeune, les deux Américains auraient ainsi acheté, en novembre 1908, *La Fille aux Yeux verts*. A son retour de Russie, Stschoukine aurait tenté de la racheter à

Matisse lui-même était bien conscient des bénéfices symboliques de la présence de ses toiles dans des collections étrangères. Pour le Salon d'Automne de 1908, les toiles de collections privées qu'il envoya furent toutes mentionnées au nom d'amateurs étrangers. Onze peintures avaient été accrochées, dont le *Paysage aux oliviers* (n° 894, à l'Américain Leo Stein), la *Nature morte au camaïeu bleu* (n° 895, à M. Stein), la *Nature morte au Tapis d'orient* (n° 897, à M. Stschoukine), un *Panneau décoratif pour salle à manger* (n° 898, à M. Stschoukine) et une *Nature morte aux oignons* (n° 903, à M. Stein) ; tandis qu'un portrait de Greta Moll (n° 899) montrait une des élèves allemands de l'académie Matisse. La *Nature morte, bronze à l'œillet* (n° 896) et la *Nature-morte, moulage plâtre et citrons* (n° 901), prêtées par la galerie Bernheim-Jeune, témoignaient du soutien d'une des plus prestigieuses galeries parisiennes, dont le réseau international était fort connu. Enfin deux toiles restaient « à vendre », histoire de ne pas laisser croire que Matisse n'avait rien pour l'amateur éventuel.

Pourtant la réception de Matisse à l'étranger n'était pas si belle qu'elle le paraissait. En décembre 1908, Matisse retourna en Allemagne, cette fois-ci à Berlin où la galerie Cassirer devait montrer une exposition de lui. Matisse y vint avec Hans Purrmann pour veiller à l'installation de son exposition. Les mémoires de Purrmann racontent quelle mauvaise réception cette exposition reçut¹ :

[Nous fîmes] le plan malheureux de nous rendre à Berlin et d'aider personnellement à l'accrochage. Je n'aurais pas pu être accueilli et démoralisé par des reproches pires que celui d'avoir amené à Berlin ce "Français en réclame" ! [...] Max Liebermann, [invité par Cassirer au vernissage, ...] fit la moue et émit des craintes quant à la corruption de la jeune génération, et se préoccupa plus de son teckel que des toiles de Matisse. [...] "Peinture de pain d'épices", "papier peint", tels étaient les mots de choc de l'époque [...] partout la moquerie [...]².

A son retour, Matisse reçut pourtant du byzantiniste Thomas Whittmore, qui faisait partie du contingent de ses admirateurs, une couronne de lauriers avec ce petit mot : « A Henri Matisse, vainqueur du champ de bataille de Berlin³. » Matisse était vainqueur à Berlin... surtout lorsqu'il n'y était plus. Sa réputation en France s'augmenta de ces

Harriet Levy. D'après *Henri Matisse, 1904-1917, op. cit.* p. 87.

¹ Matisse exposait notamment, d'après le cat. exp. *Matisse 1904-1917, op. cit.*, n° 60 et 62, *La Desserte Rouge*, 1908 (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg) ; ou la *Nature-morte en rouge de Venise*, 1908, musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou.

² « ... den unglücklichen Plan, nach Berlin zu reisen und persönlich nachzuhelfen. Mit schlimmeren Vorwürfen, diesen „Reklamefranzosen“ nach Berlin gebracht zu haben, hätte ich nicht empfangen und entmutigt werden können. [...] Max Liebermann schüttelte [...] bedenklich sein Haupt, fürchtete für der Jugend Verderben und beschäftigte sich weit liebevoller mit seinem Dackel als mit den Bildern von Matisse » (Hans Purrman, „Über Henri Matisse“, *Das Werk*, 1946, p. 117, repris dans *Hans Purrmann (1880-1966) – Im Raum der Farbe, op. cit.*, p. 161).

³ D'après *Henri Matisse 1904-1917, op. cit.* p. 88.

prétendus succès à l'étranger, tandis qu'on l'invitait à l'étranger à cause de sa réputation en France. Matisse était devenu une figure incontournable du monde de l'art moderne parisien et c'est comme tel qu'il fut invité à la Toison d'Or de Moscou (janvier 1909), à la Sécession de Vienne (mai 1909), ou au Salon d'Odessa (décembre 1909). Ces expositions prouvaient montrer qu'il était une gloire du Paris des arts à l'étranger – il fallait donc qu'on revînt à Paris sur le rejet qu'il subissait. Pour le Salon des Indépendants de 1910, Apollinaire formula cette logique avec clarté :

Aujourd'hui, dans les arts plastiques, la France règne incontestablement. Le Salon des Indépendants est chaque année très propre à nous renseigner sur les tendances des jeunes artistes français et par là nous pouvons prévoir ce que deviendra avant peu le goût universel. [...] Parlons d'abord d'Henri Matisse, un des peintres les plus décriés du moment. N'a-t-on pas vu récemment la presse tout entière (y compris ce journal) le combattre avec une rare violence ? Nul n'est prophète en son pays et tandis que l'acclamant l'étranger acclame la France, celle-ci se prépare à lapider un des artistes les plus séduisants de la plastique contemporaine¹.

Ce genre de discours, publié dans un journal grand public sensible au nationalisme, *L'Intransigeant*, était destiné à prouver la légitimité de la peinture de Matisse par son influence à l'étranger, et lui faisait plus honneur encore en le plaçant au centre de l'influence française sur « le goût universel ». Matisse lui-même aurait bien aimé obtenir le soutien des plus grandes personnalités du champ artistique allemand, qui aurait confirmé les bruits en sa faveur. En 1910, il écrivit ainsi à Max Liebermann une lettre d'hommage, malgré les mots bien durs du grand sécessionniste à l'encontre de sa peinture lors de l'exposition de 1908 à Berlin. La réponse de Liebermann fut nette : « Vous savez ce que je pense de votre art. J'ai une autre manière de l'envisager mais je comprends parfaitement ce que vous voulez². » Matisse ne s'en vanta pas.

On sut davantage en revanche que Matisse fit en Allemagne un deuxième voyage, lequel eut plus de succès que celui de Berlin : il se rendit à Munich en 1910. A l'automne 1911, Matisse fut invité en Russie par son fameux mécène Serge Stschoukine. Le peintre avait adopté à sa manière la rhétorique du nul n'est prophète, puisqu'il en adoptait l'attitude de dénigrement du milieu d'où l'on vient. Les journaux russes rapportèrent ses propos dépréciateurs vis-à-vis des milieux artistiques français : « Vos étudiants ont sur place des modèles d'art incomparables, bien mieux qu'à l'étranger, les artistes français devraient venir apprendre en Russie³ ».

¹ Guillaume Apollinaire, « Prenez garde à la peinture ! Le Salon des Artistes indépendants », *L'Intransigeant*, 18 mars 1910, repris dans *Œuvres en Prose complètes, op. cit.*, t. 2, pp. 140 et 141.

² Lettre de Max Liebermann à Henri Matisse, Berlin, 2 mai 1910. Archives Matisse, Paris.

³ Interview au journal *Ranee Outro*, Moscou, 26 octobre 1911, cité dans « Matisse in Russia in the Autumn 1911 », *Burlington Magazine*, Londres, mai 1975, p. 28.

Daniel-Henry Kahnweiler et l'abandon du marché parisien

Il était indéniable que Matisse fondait sa réputation sur cette réception à l'étranger - et avec lui Félix Fénéon, le marchand de chez Bernheim-Jeune, avec lequel le peintre avait signé un contrat. C'est dans ce domaine que ses anciens camarades Derain, Vlaminck, ainsi que les jeunes cubistes Braque et Picasso lui firent concurrence. Daniel-Henry Kahnweiler, le marchand allemand qui, à partir de 1908, prit en charge la peinture de ces artistes, fut l'artisan attentif de cette concurrence à l'étranger¹. Le galeriste, qui avait ouvert boutique rue Vignon à Paris vers le mois de mars 1907, avait été frappé d'abord par les fauves Matisse, Derain et Vlaminck. Fermement décidé à ne traiter avec les artistes que sous contrat d'exclusivité, il ne parvint pas à gagner Matisse qui était déjà « pris » par les Bernheim-Jeune, mais obtint rapidement l'exclusivité avec Derain², Vlaminck et bientôt Braque. Il fut quelque temps également le marchand de Kees Van Dongen qui le quitta en 1908 pour la galerie Bernheim-Jeune. Picasso, dont la personnalité très radicale et les tableaux plus impressionnants encore étaient un défi pour le jeune marchand, l'intéressa immédiatement.

Après le refus, au Salon d'Automne de 1908, des toiles proposées par Braque, Kahnweiler organisa au pied levé une exposition Braque dans sa galerie parisienne. Cette exposition adoptait une attitude classique de l'avant-garde : contrer ouvertement les décisions d'un jury. Mais cette logique acceptait encore trop la légitimité des Salons, puisqu'elle s'opposait à eux. Le marchand décida bientôt d'en sortir. En accord avec les artistes de son « écurie », surtout Braque, Derain et Picasso dont il s'attacha l'exclusivité par contrat un peu plus tard, en 1912, puis le sculpteur Juan Gris (1887-1927) après 1913³, Kahnweiler convint de ne plus monter d'expositions personnelles rue Vignon, et surtout de ne plus envoyer de toiles aux Salons. Aucun document publié ne permet de dater cette décision⁴. On constate cependant que Picasso⁴ d'une part, n'exposa plus à Paris après décembre 1908, sauf une exposition chez Ambroise Vollard qui lui avait acheté des toiles, en décembre 1910⁵. De Braque et Derain d'autre part, on put voir encore des toiles chez

¹ Les informations qui suivent sont tirées de Pierre Assouline, *L'homme de l'art. D.H. Kahnweiler 1884-1979*, Paris, Balland, 1988 (rééd. Folio 1999), et *Daniel-Henry Kahnweiler – marchand, écrivain, éditeur*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1984 et *Donation Louise et Michel Leiris – Collection Kahnweiler-Leiris*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1984.

² Une lettre de Derain à Kahnweiler datée d'août 1907, citée par Pierre Assouline, *op. cit.*, montre que le peintre considérait alors déjà le marchand comme le représentant de ses intérêts.

³ Ces contrats furent signés le 30 novembre 1912 avec Braque (pour un an), avec Derain le 6 décembre 1912 pour un an, le 18 décembre 1912 pour trois ans avec Picasso, et le 20 février 1913 avec Juan Gris.

⁴ Je remercie M. Quentin Laurens, ayant-droit de la galerie Kahnweiler-Leiris, pour les entretiens qu'il a bien voulu avoir avec moi, bien qu'il n'ait pas souhaité me laisser accéder aux archives Kahnweiler.

⁵ L'exposition eut lieu du 20 décembre 1910 au 11 février 1911.

Berthe Weill en janvier 1909¹, au Salon des Indépendants de 1909 et chez Kahnweiler au mois d'août 1909². Après cette date pour Braque, après avril 1910 pour Derain, les deux n'exposèrent plus à Paris³. C'est donc vraisemblablement après l'été 1909 que Kahnweiler adopta sa stratégie du retrait de Paris, et dans le courant de 1910 qu'il parvint à la faire accepter à tous ses artistes⁴.

L'avant-garde se ferait remarquer par son silence. Il fallait construire la réputation de ses artistes par ouï-dire, et s'appuyer sur un réseau de clients fidèles. La stratégie était périlleuse. Kahnweiler assura ses arrières en envoyant ses toiles dans les Salons et les galeries étrangères. Le marchand radicalisait ainsi le phénomène observé pour les avant-gardes des générations précédentes : le cubisme – puisque Kahnweiler se spécialisa bientôt dans la peinture cubiste, du moins celle de Braque, Picasso et Derain qui y était associé – ne se montrerait en public qu'à l'étranger. La réputation du cubisme se forgerait par l'écho de sa réception à l'étranger.

Après 1910, le public étranger fut ainsi mieux informé les peintres de la galerie Kahnweiler qu'on ne l'était à Paris. Kahnweiler envoyait constamment des œuvres aux grandes expositions de l'époque. Le catalogue de l'exposition qui lui fut consacrée en 1984, à l'occasion de la donation Leiris-Kahnweiler aux musées français, détaille dans sa chronologie quelles toiles le marchand envoya à l'étranger : des œuvres de Braque, Derain, Vlaminck, Van Dongen, Gris, Picasso et des sculptures de l'Espagnol Manolo (1872-1945). Le départ de ces envois fut la grande exposition *Manet and the Postimpressionists* de Londres en 1910, organisée par le peintre et critique d'art anglais Roger Fry. Ce dernier recourut à Kahnweiler qui lui prêta trois Derain et cinq Vlaminck.

Suivons la trajectoire des œuvres de Braque, Derain et Picasso à partir de la dernière exposition de Derain à Paris, en avril 1910. Les travaux des trois artistes furent représentés conjointement dans les expositions suivantes :

- en 1910 : Exposition du *Sonderbund* à Düsseldorf (juillet), *Neue Künstlervereinigung* de Munich (septembre)
- en 1911 : Sécession de Berlin (printemps) et Salon du *Moderne Kunstkring* d'Amsterdam (*Stedelijk Museum*, octobre-novembre)
- en 1912 : deuxième exposition du *Blauer Reiter* à Munich (galerie Hans Goltz, février) ; *Sonderbund* de Cologne (mai-septembre), *Moderne Kunstkring* d'Amsterdam (octobre-

¹ Exposition de groupe, du 22 janvier au 28 février 1909.

² Exposition « Derain, Braque, Van Dongen », fin août 1909.

³ Derain était encore représenté dans une exposition de groupe chez Berthe Weill du 28 avril au 28 mai 1910.

⁴ Maurice de Vlaminck, dont Kahnweiler soutenait les œuvres, continua d'exposer à Paris, en particulier au Salon des Indépendants. Il ne signa avec le marchand un contrat d'exclusivité de deux ans que le 2 juillet 1914.

novembre), exposition de groupe à la galerie Hans Goltz de Munich (octobre), *Second Post-Impressionist Exhibition* de Londres (*Grafton Galleries*, octobre-décembre)

- en 1913 : Vienne, Galerie Miethke (exposition « *Neue Kunst* », janvier-février), ainsi qu'à l'*Armory Show* (New York, Chicago et Boston, février – mai) ; exposition du Valet de Carreau à Moscou (mars-avril), troisième exposition du groupe des Plasticiens à Prague (mai-juin), exposition à la galerie Hans Goltz à Munich (août), à la *Neue Galerie* de Berlin (octobre-novembre), et en décembre à la galerie Flechtheim de Düsseldorf
- enfin en 1914, à Moscou pour le Valet de Carreau (janvier-février), à l'Exposition internationale de Brême (février-mars), à Prague pour la quatrième exposition des Plasticiens (février-mars).

Aucune œuvre des trois ne fut visible à Paris. Kahnweiler autorisait d'autre part les expositions individuelles de ses artistes à l'étranger. Il prit soin en même temps de faire savoir que ses artistes étaient exposés dans les capitales étrangères. Il mettait à la disposition des organisateurs de ces Salons des photographies choisies des toiles envoyées, et ne manquait pas de faire voir les catalogues de ces expositions à l'étranger : on noterait que ses artistes non seulement étaient présents à ces expositions, mais encore qu'ils se distinguaient parmi les autres, puisque leurs œuvres étaient reproduites. Kahnweiler veillait d'ailleurs à ce que l'on n'oubliât pas de mentionner que les photos avaient été fournies par sa galerie.

Cette stratégie fut possible, on l'a vu, grâce aux relations de Kahnweiler avec le marché allemand en particulier, et parce qu'il sut mettre en place progressivement un véritable réseau de correspondants, de collègues plus ou moins amis à l'étranger, qui organisaient chez eux les expositions de ses artistes. Au début 1913, la galerie Kahnweiler n'avait jamais été plus tournée vers l'étranger, alors qu'elle n'exposait aucun de ses artistes à Paris. Des Vlaminck, Picasso, Derain, Gris, Van Dongen, Braque, des sculptures de Manolo partirent pour Cologne, Moscou, Munich, Prague, Berlin, Edimbourg, Düsseldorf, Dresde, Francfort. Surtout Kahnweiler agrandit son champ d'action vers Liverpool, Saint-Petersbourg, Budapest, Brême, Stockholm, Zurich et les Etats-Unis. Si les toiles de Braque et Picasso ne firent pas beaucoup parler d'elles lors de la grande exposition de l'*Armory Show*, à New York en février 1913, en revanche l'avant-garde américaine avait été suffisamment sensibilisée au cubisme pour qu'Alfred Stieglitz (1864-1946), le directeur de la galerie de la *Photo-Secession*, organise une exposition *Braque and Picasso* en 1914¹.

Kahnweiler était bien introduit désormais sur le marché américain : en février 1914, il signa un contrat avec les marchand Brenner et Coady, propriétaires de la *Washington*

¹ Cette exposition eut lieu eu 9 décembre 1914 au 9 janvier 1915.

Square Gallery, au sujet de l'organisation de deux expositions de Gris et Picasso, et de la mise en dépôt régulière d'œuvres provenant de son magasin. Le marchand parisien s'engageait « formellement à ne pas mettre en vente aux Etats-Unis des œuvres des peintres Braque, Gris, Léger, Picasso ailleurs que chez Messieurs Brenner et Coady, ou par leur entremise pour un an¹ ». En échange, Brenner et Coady acceptaient d'acheter à Kahnweiler pour au moins 2 500 francs d'œuvres sur l'année. Le contrat fut prolongé le 14 mars 1914 jusqu'au 1^{er} mai 1916, dans les mêmes termes. L'affaire devait donc déjà porter de bons fruits. Le 22 avril 1914, l'accord fut « étendu à tous les artistes de la Galerie Kahnweiler, moyennant un minimum d'achats supplémentaire de six mille francs². »

La stratégie s'avéra intéressante, et pas seulement financièrement. Elle eut symboliquement les effets les plus efficaces pour construire l'image du cubisme mieux reçu à l'étranger qu'en France, donc prophétique. En particulier, l'absence de Picasso et Braque dans les expositions parisiennes entretint rapidement les rumeurs sur le cubisme, dont le grand public n'avait jamais pu voir une œuvre dans une quelconque exposition d'envergure à Paris. L'effet intrigant de cette absence fut accentué par la rumeur d'un soutien du cubisme par des amateurs étrangers dont la fortune était d'autant plus jugée considérable qu'on ne la connaissait pas, selon le même mécanisme que celui qui avait concerné Matisse et ses amateurs russes. Picasso en fut le premier bénéficiaire. La *Gazette de la Capitale et du Parlement* s'en fit l'écho en novembre 1912 :

Si extraordinaire que cela puisse paraître, les œuvres du père du Cubisme [Picasso] se vendent comme du bon pain, ce qui désole un peu ses disciples exposants de la Section d'Or [à Paris où se montrent les cubistes français]... Il a été assez roublard par un beau traité avec des banquiers américains pour se mettre à l'abri du besoin jusqu'à la fin de ses jours. Loin du Salon d'Automne, de la Section des petites Expositions, il est le maître, il n'expose plus³.

Même à l'étranger, l'absence de Picasso dans les Salons parisiens fit parler : les comptes-rendus du Salons d'Automne de 1911 dans la presse de New York, Madrid, Amsterdam, mentionnaient toujours le grand absent⁴. C'est d'ailleurs sur ce « silence », que le marchand munichois Heinrich Thannhauser qui présentait, en février 1913, une exposition rétrospective consacrée à Picasso, fonda l'originalité exceptionnelle de Picasso et

¹ Ce contrat tapé à la machine, signé entre Kahnweiler et « Monsieur Brenner, 52, rue Lhomond, à Paris, agissant en son nom personnel et au nom de son associé, Monsieur Coady, propriétaires de la Washington Square Gallery, 46 Washington Square, à New York », est reproduit dans le cat. exp. *Daniel-Henri Kahnweiler*, *op. cit.*, p. 118.

² *Ibid.*

³ Cité par Werner Spies, « Vendre des tableaux – Donner à lire », dans le catalogue de l'exposition *Daniel-Henry Kahnweiler – marchand, écrivain, éditeur*, Catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1984, p. 21.

⁴ D'après Enrique Mallen, *op. cit.*

son authenticité d'artiste. Dans toutes les expositions, souligna le marchand munichois dans la préface du catalogue de son exposition, on pouvait voir des œuvres de jeunes artistes de France, Allemagne, Italie, Russie, Norvège etc., influencées par Picasso ; tandis qu'on ne pouvait voir d'œuvres de l'Espagnol que chez certains marchands ou collectionneurs. Dans la lutte des avant-gardes, la différence spécifique de Picasso était ce silence : « ... jamais il n'a exprimé comme les autres ses intentions artistiques dans des programmes, des manifestes ou autres déclarations ; jamais il n'a cherché [...] à expliciter les fondements de sa manière de peindre, opposée à ses manières antérieures ; mais simplement : il peignait¹. » Alors que les futuristes tonitruaient à travers l'Europe, que la mode était aux manifestes et aux explications dans la presse, les peintres de la galerie Kahnweiler travaillaient. Leur absence des Salons était le gage d'un travail sérieux et approfondi.

Matisse-Picasso

Bientôt la réception à l'étranger devint un enjeu des concurrences internes au champ de l'art parisien. La lutte entre les avant-gardes parisiennes à Paris pourrait avoir pour début mémorable les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, dont la petite histoire rappelle que le Catalan les réalisa dans une attitude de défi vis-à-vis de Matisse. Matisse était considéré depuis 1906 comme le chef de l'avant-garde parisienne. En 1907 Guillaume Apollinaire parla ainsi du « fauve des fauves² », tandis que dans un long essai sur « le Fauvisme », le critique d'art Michel Puy posait Matisse en chef du mouvement ayant succédé à l'impressionnisme. Les fauves, « groupe imparfaitement réuni, momentanément accru, au hasard du voisinage des expositions, de noms qui plus tard s'en détachent d'eux-mêmes », étaient une nébuleuse dont participaient d'après lui Matisse, Camoin, Marquet, Derain, Puy, Manguin, Vlaminck, mais aussi Girieud, Friesz, Dufy, Manguin, le Tchèque Béla Czóbel (1883-1976) et, depuis 1907, Braque, Le Fauconnier, Metzinger. Le groupe avait ses « têtes » : « Matisse et Derain³ ». Matisse avait la première place : Puy en effet, ne parlait des autres artistes de la nébuleuse fauve que de manière épisodique et à la fin de son texte.

En 1907, Picasso prit donc la tête d'une contre-offensive vis-à-vis du fauvisme et plus particulièrement d'Henri Matisse, à laquelle Braque et Derain ne mirent pas six mois pour

¹ « ...dass er niemals gleich ihnen sein künstlerisches Wollen in Programmen, Manifesten und ähnlichen Kundgebungen ausgesprochen hat, dass er nie die Gründe seiner der bisherigen entgegengesetzten Malweise [...] zu erläutern suchte, sondern dass er – eben einfach malte. » *Ausstellung Pablo Picasso – cat. exp., Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, Februar 1913, Munich, 1913, n. p.*

² Guillaume Apollinaire, « Le Salon d'Automne », *Je Dis Tout*, 19 octobre 1907 – in *Œuvres en Prose complètes, op. cit.*, t. 2, p. 91.

³ Michel Puy, « Les Fauves », *La Phalange*, 15 octobre 1907, pp. 450-459 ; repris dans *L'Effort des peintres modernes*. Paris, Albert Messein, 1933, citation p. 63.

se rallier. Matisse prenait en effet trop de place. On connaît bien maintenant la portée esthétique de la lutte entre Matisse et Picasso : le peintre espagnol s'était inquiété du *Bonheur de Vivre* de Matisse qu'il avait vu au Salon d'Automne de 1906, et avait réagi en se mettant à un tableau de prostituées provocantes. La surprise de Picasso devant le plus sauvage encore *Nu bleu, Souvenir de Biskra*¹ que Matisse avait présenté au Salon des Indépendants de 1907, fut très certainement en lien avec sa découverte, probablement en juin 1907, de l'art tribal du Palais du Trocadéro, et avec la radicalisation de l'aspect vaudou de la toile à laquelle il travaillait : *Les Demoiselles d'Avignon*². D'après Fernande Olivier (1881-1966), Matisse aurait juré de se venger de Picasso³. Deux camps opposés étaient apparus, dont la philosophe américaine Gertrude Stein souligna la rivalité dans la fausse autobiographie de son amie Alice B. Toklas (1934) : « l'hostilité entre Picassoistes et Matisseistes s'envenima. [...] à ce Salon des Indépendants [de 1907], [...] Derain et Braque étaient devenus des Picassoistes et avaient cessé pour de bon d'être des Matisseistes⁴. »

Gertrude Stein résumait à une concurrence entre deux artistes, ce qui devint autour de 1908 un jeu de lutte plus vaste entre les peintres parisiens de la génération fauve, nés pour la plupart entre 1875 et 1885, et dont faisaient partie les futurs « cubistes ». En 1908, devant le journaliste américain Frank Gelett Burgess (1866-1951) qui était venu l'interviewer, Matisse se plaignit de la défection de Braque et de Derain⁵. Non seulement l'avant-garde parisienne n'était plus unie, mais encore elle portait et colportait ses luttes internes à l'étranger. Dans cette concurrence, l'attraction des admirateurs étrangers devint un enjeu de distinction, et plus encore la présence sur le marché international de l'art moderne. L'année 1908 fut ainsi le point de départ d'une stratégie collective, dans l'avant-garde parisienne, d'alliances avec les avant-gardes étrangères, d'investissement sans précédent vers les expositions à l'étranger, et de développement d'une rhétorique avant-gardiste nouvelle où la question étrangère et la conscience du marché international devenaient plus déterminantes que jamais.

La concurrence entre Matisse et Picasso, centrale à cette époque, et qui dans le champ artistique parisien se traduisit par une productivité effarante et des œuvres réalisées en regard les unes des autres, ne fut ainsi visible pour le public que dans des expositions

¹ *Nu bleu, Souvenir de Biskra*, 1907, huile sur toile, 92 x 142,5 cm, Baltimore Museum of Art, Cone Collection.

² Voir le catalogue de l'exposition *Matisse-Picasso*, Paris, RMN, 2002, pp. 57 et suivantes, ainsi que William Rubin, « The Genesis of *Les Demoiselles d'Avignon* », in John Elderfield, éd., *Studies in Modern Art 3 : Les Demoiselles d'Avignon*, The Museum of Modern Art, New York, 1994, pp. 12-144.

³ Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Pygmalion, 2001, p. 121.

⁴ Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, traduit de l'anglais par Bernard Faÿ, Paris, Gallimard NRF, 1934, p. 86.

⁵ L'article de Burgess ne fut pas publié avant 1910, dans l'*Architectural Record*.

étrangères, et ce après 1910. L'exposition *Matisse-Picasso* a montré en 2002 entre Paris, Londres et New York comment les deux artistes furent sans cesse comparés entre eux et se comparaient eux-mêmes, créant l'un par rapport à l'autre et innovant l'un en fonction de l'autre¹. L'analyse de leurs trajectoires d'expositions montre plus précisément que cette comparaison se fit directement à travers des œuvres qu'on ne pouvait comparer *qu'à l'étranger*, dans les mêmes Salons ou dans des expositions qui se suivaient. La construction du couple Matisse-Picasso se fit ainsi en majeure partie dans les Salons et galeries avant-gardistes de Budapest, Düsseldorf, Londres, New York, Moscou, Leipzig, Cologne, Munich, Vienne, Berlin et Philadelphie, entre 1910 et la première guerre. A Paris en revanche elle ne se fit directement que dans les collections privées, dont la Vente de la Peau de l'Ours en mars 1914 fut une démonstration frappante, mais qui n'étaient ouvertes qu'à une élite d'amateurs de peinture moderne. Ce n'est qu'en 1918 que le binôme Matisse-Picasso fut présenté comme tel à Paris, avec l'exposition « Œuvres de Matisse et Picasso » organisée par le jeune marchand Paul Guillaume (1893-1934). Les concurrences du champ artistique parisien s'étaient ainsi délocalisées à l'étranger. C'est là que se construisit, dès 1910, un binôme modèle de notre histoire de l'art actuelle – on peut se douter que ces expositions parallèles étaient accompagnées de discours et de commentaires dont la portée historiographique fut importante.

De même que la lutte entre cubisme et fauvisme s'était étendue à l'étranger, dans le champ parisien l'influence à l'étranger devint rapidement une dimension essentielle des comparaisons, des jalousies et des concurrences entre « matissistes » et « picassoistes ». André Salmon, ami de Picasso et soutien dynamique du cubisme contre Matisse, publia ainsi en 1912 un recueil d'articles rédigés quelques mois plus tôt, *La Jeune Peinture française*, où il retournait la rhétorique du « nul n'est prophète » en son contraire (je souligne) :

L'enseignement d'Henri-Matisse n'aura guère été recherché que par *ce que l'étranger envoie à Paris d'artistes secondaires* et si, en Allemagne, quelques jeunes peintres traduisent Matisse, *comme les vaudevillistes berlinois traduisent nos dramaturges*, les Salons français sont de moins en moins encombrés de *matisseries moscovites ou scandinaves*².

L'art de Matisse était ravalé au rang des vaudevilles et du théâtre de boulevard, dans une accusation manifeste de commercialisme dont le succès à l'étranger devenait justement une preuve. Salmon poursuivait en reliant explicitement la réception étrangère de Matisse et sa position de chef autocratique des fauves :

¹ *Matisse-Picasso*, Paris, RMN, 2002 (Londres, Tate Gallery ; New York, MoMA ; Paris, Grand Palais).

² André Salmon, *La Jeune peinture française*, Paris, Société des Trente, 19, quai Saint-Michel, 1912, pp. 19-20.

[...] [Les] critiques d'art [...] ne reconnaissaient, pour les louer ou les maudire, que les seuls Fauves. Or, le roi des Fauves (imprudence ou habileté politique ?), Henri-Matisse, *qu'on venait de couronner à Berlin*, rejeta, d'un mot, Jean Metzinger et Robert Delaunay de la famille [et baptisa leurs maisonnettes de cubistes]. Un critique d'art ingénu ou ingénieux l'accompagnait [entendons Louis Vauxcelles]. Il courut au journal, écrivit, de chic, l'article-évangile, et le public apprenait, le lendemain, la naissance du cubisme¹.

Sûr de lui à cause de son « couronnement à Berlin » en 1908 (couronnement d'ailleurs tout à fait mythique, Salmon accordant trop de foi aux rumeurs), Matisse en avait profité selon Salmon pour rejeter toute concurrence d'autres jeunes en train lui emboîter le pas. Pour Salmon, Matisse s'était permis de rejeter ses concurrents étrangers à Paris – les « cubistes », désignés comme tels par lui peut-être –, d'autant mieux qu'il avait été couronné chez les Allemands. Le critique d'art poursuivait cependant : « [Matisse est] seul. Cet homme célèbre, enrichi par l'art, peintre couronné, n'a fait d'élèves que dans les faubourgs ; ceux de Paris (et plus particulièrement dans les venelles russo-américaines de Montparnasse) et ceux de Munich, de Berlin, de Moscou². » A ces images sociales dévalorisantes, Salmon associait leur traduction spatiale. Matisse devenait un nouveau riche, suivi par un prolétariat étranger avide de l'imiter, et l'on pouvait se demander si Salmon parlait encore d'art et d'artistes. Le tout profitait indirectement au cubisme dont l'image, par contraste, devait être celle d'une véritable esthétique, embrassée par de vrais artistes, nobles et désintéressés.

Perfide retournement des avantages symboliques de Matisse. Salmon savait fort bien combien la xénophobie très répandue dans le public français pouvait être récupérée pour décrédibiliser le fauvisme. La gloire à l'étranger pouvait susciter autant l'admiration que l'agacement. On avait ainsi pu lire à l'été 1911, dans *La Bibliothèque universelle*, des lignes acerbes contre « les déformations de Cézanne et des Henri Matisse, qui se vendent si cher aux snobs d'Europe et d'Amérique³ ». En parlant du cubisme pourtant, à la même époque, Salmon louait son influence à l'étranger. Et Picasso et Matisse étaient d'ailleurs eux-mêmes souvent représentés dans les mêmes Salons à l'étranger. La guerre internationale des avant-gardes était déclarée depuis longtemps.

B) Le triangle France-Russie-Allemagne et les rivalités entre les artistes français

L'extension internationale des rivalités entre les artistes parisiens se fit pour l'essentiel, entre 1908 et 1912, sur un triangle France-Russie-Allemagne. En particulier l'alliance avec

¹ *Ibid.* pp. 53-54.

² *Ibid.* p. 60.

³ Anonyme, « Chronique parisienne », *Bibliothèque universelle*, août 1911, cité dans le cat. exp. *Robert Delaunay 1906-1914 : De l'impressionnisme à l'abstraction*, cat. exp., Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1999, p. 241.

l'avant-garde munichoise, groupée autour de Wassily Kandinsky et du *Blauer Reiter*, devint un enjeu de divisions entre certains peintres parisiens qui à Paris semblaient pourtant partager les mêmes orientations esthétiques. L'apparition, au printemps 1910, d'un groupe de peintres futuristes, et surtout la mise en place, à partir de 1912, de véritables tournées internationales de peinture futuriste, accéléra l'internationalisation des pratiques des avant-gardes parisiennes, et obligea ces dernières à décentrer plus encore leurs stratégies de distinction. Pour la première fois une avant-garde étrangère, ici italienne, formée en dehors de Paris, venait lutter contre les peintres parisiens sur leur propre champ de lutte. Les relations entre les avant-gardes parisiennes se complexifiaient : d'un côté les cubistes de Kahnweiler s'opposaient aux anciens fauves ; leurs émules, dit les « cubistes français », tentaient depuis la fin 1910 de prouver leur originalité par rapport à Braque et Picasso ; et le marché étranger leur avait permis de délocaliser des rivalités qui dans le champ parisien n'étaient pas toujours praticables. L'intrus futuriste représenta une nouvelle concurrence, tant à Paris qu'à l'étranger, qui changeait les conditions des rivalités internes à l'avant-garde parisienne. Il fallait désormais prendre position de plusieurs côtés et dans plusieurs champs à la fois.

Vers la Russie d'abord, on a vu comment le poète et critique d'art Alexandre Mercereau joua un rôle fondamental dans les échanges artistiques franco-russes entre 1906 et 1912¹. Il organisa une première exposition de la Toison d'Or à Moscou pour le printemps 1908 (18 avril-24 mai). Cette exposition donnait un panorama de l'art moderne français contemporain depuis l'impressionnisme. On put y voir des toiles de Derain qui venait de quitter le fauvisme, Rouault, Rousseau, Van Dongen, Gleizes, Le Fauconnier, Metzinger et Jean Puy ; pas de Picasso en revanche, dont les innovations cubistes étaient alors peu connues. Mercereau cependant avait choisi, parmi les artistes parisiens contemporains, ceux qu'il connaissait le mieux. Gleizes par exemple avait été membre avec lui de l'Abbaye de Créteil. Le Fauconnier, Braque et Derain y avaient exposé avant 1907². En 1909, pour sa deuxième exposition, le Salon de la Toison d'Or montra des Matisse, des Derain et des Vlaminck, ainsi que le *Nu Debout* ou *Baigneuse* de Braque, qui fut l'événement du Salon. En 1910, le groupe du Valet de Carreau demanda à Mercereau d'inviter pour lui les cubistes et les

¹ Voir à ce sujet « Paris-Moscou, Artistes et trajets de l'avant-garde », par Jean-Hubert Martin et Carole Naggar, in *Paris-Moscou, op. cit.*, pp. 30-49, plus particulièrement page 34. Sur Mercereau on trouve davantage d'informations dans *Qui est-ce ? Ceux dont on parle*, 1934, 20 ; Nath, Imbert, *Dictionnaire national des contemporains*, 1936 (54). Je ne cite pas enfin les catalogues (recensés dans le Grand catalogue informatif), qui ont fourni l'essentiel des informations ayant trait aux expositions russes ou allemandes citées ici.

² Voir le témoignage d'Arthur Petronio cité plus haut, *Vérités sur et autour de la Libre Abbaye de Créteil*, 1973, publié dans *Docks*, revue artistique et littéraire, *op. cit.*

fauves. L'avant-garde parisienne fut ainsi présentée à côté des avant-gardes russes, ainsi que quelques artistes munichoïsi liés à Wassily Kandinsky¹.

Wassily Kandinsky et les avant-gardes parisiennes

Kandinsky, installé à Munich, n'avait en effet pas perdu ses contacts avec les milieux artistiques russes. D'autre part il exposait régulièrement à Paris depuis 1904, que ce soit au Salon d'Automne ou avec l'association des artistes russes². Kandinsky était depuis 1909 le président de la *Neue Künstlervereinigung München* [NKVM - Nouvelle Association des Artistes de Munich], donc la figure la plus en vue de l'avant-garde munichoïsi. Tenant à montrer à son exposition les figures les plus importantes de l'avant-garde à Paris, il fit jouer ses anciennes relations parisiennes, rafraîchies par les dernières expositions russes. Il reprit contact, probablement par l'intermédiaire d'Adolf Erbslöh (1881-1947), le secrétaire de la NKVM, avec Pierre Girieud qu'il avait très probablement rencontré après 1904 dans le réseau des *Tendances Nouvelles*³. Girieud fut invité à la première exposition de la NKVM en 1909⁴. Il devint bientôt un intermédiaire important entre les avant-gardes munichoïsi et parisienne.

Girieud était un médiateur idéal pour Kandinsky. Il avait l'avantage en effet, d'être un membre de « l'écurie Kahnweiler », donc de connaître Picasso, Braque et autres, et d'en pouvoir faciliter l'approche. On trouve dans les archives Girieud, conservées au Centre Pompidou, ces mots d'Erbslöh écrits le 17 juin 1910 :

M. Kandinsky me demande si Picasso enverra des tableaux pour notre exposition. Je lui ai écrit : oui, mais il paraît que Picasso ne les a pas encore annoncés. Quand vous le verrez, vous aurez peut-être l'obligeance de lui en parler, n'est-ce pas ? – Pourriez-vous me donner l'adresse de M. Kahnweiler ? J'aimerais lui envoyer un catalogue de notre 1^{ère} exposition⁵.

Girieud, qui dans ses mémoires se plaint d'avoir été éclipsé par Picasso auprès de Kahnweiler dès 1909⁶, ne fut probablement pas mécontent de voir s'ouvrir une porte vers le marché allemand – et même vers le marché russe, puisque Kandinsky restait en contact avec son pays d'origine. Il eut désormais un pied « personnel » (qui ne dépendait plus strictement

¹ L'exposition du Valet de Carreau eut lieu entre décembre 1910 et janvier 1911.

² Cf. G. Illetschko, *Kandinsky und Paris, Die Geschichte einer Beziehung*, Prestel, München-New York, 1997.

³ La revue des *Tendances nouvelles* cite en effet Girieud et Kandinsky parmi les 53 membres de la coopérative du « Groupe d'art des Tendances nouvelles », créé en 1904 (*Tendances Nouvelles*, n° 1 (mai 1904), p. 1).

⁴ Il envoya deux toiles à l'exposition ouverte à Munich du 1^{er} au 15 décembre 1909 dans la galerie Thannhauser.

⁵ Carte postale d'Adolf Erbslöh à Pierre Girieud, Paris, MNAM, Bibliothèque Kandinsky, GIR. C7 10489.8.

⁶ Il écrit dans ses amers *Souvenirs d'un vieux peintre*, à propos d'une exposition qu'il fit chez le marchand Paul Rosenberg à Paris en août 1914 : « Ensuite Rosenberg a été accaparé par Picasso et l'on sait très bien qu'il faut laisser toute espérance lorsqu'il est entré quelque part ; la même chose m'était d'ailleurs arrivé chez Kahnweiler en 1909 » - *Souvenirs d'un vieux peintre*, édités en version électronique par Maxime Girieud, fils du peintre, et Eveline Dartiguelongue à l'adresse suivante : <http://www.edartiguelongue.freesurf.fr/notice/pgirieud.php>.

de Kahnweiler) dans les réseaux d'exposition d'art moderne en Allemagne, et fut invité en particulier à la grande exposition du *Sonderbund Westdeutscherkünstler* [Alliance spéciale des artistes allemands de l'Ouest] de Düsseldorf, de juillet à octobre 1910. Girieud put désormais faire le pont entre les avant-gardes parisienne et allemande, que ce soit pour le *Sonderbund* de Düsseldorf ou pour les deux expositions suivantes de la *NKVM* à Munich en septembre 1910 et décembre 1911¹. En mai 1911 d'autre part il exposa conjointement avec Franz Marc, à la galerie Thannhauser, et se rendit à Munich pour l'occasion². D'un côté comme de l'autre, ces relations étaient prometteuses. On fit tout pour qu'elles persistent ; ainsi Girieud écrivit à Franz Marc :

Pour l'esquisse de Lesbos [exposée à Munich], écrivit Girieud à Franz Marc, si elle vous est destinée, permettez moi de vous l'offrir en remerciant de votre obligeance au moment de l'exposition. Ne dites pas non si vous tenez à me faire plaisir ; j'avais d'ailleurs l'intention de vous laisser un petit souvenir de mon trop bref séjour à Munich, et pour perpétuer de si bonnes relations³.

Franz Marc rendit à Girieud la pareille en lui offrant lui aussi un tableau de lui⁴. Pour « perpétuer de si bonnes relations », quoi de mieux qu'une réalisation en commun ? Kandinsky eut l'idée, à l'été 1911, de créer un ouvrage collectif représentatif de l'art moderne international, et se mit avec Franz Marc à composer l'*Almanach du Cavalier bleu* [*Der Blaue Reiter*]. Il recourut à Girieud. L'artiste français introduisit notamment l'art populaire (des images d'Epinal) dans l'Almanach⁵. La reproduction d'une de ses toiles fut incluse dans la version finale de l'almanach⁶.

Le *Blauer Reiter* et la concurrence entre les peintres français

Girieud ne fut pas le seul artiste parisien cependant à remplir la fonction d'intermédiaire entre Paris et les avant-gardes allemandes, et la concurrence se fit rude. Kandinsky en effet assurait ses relations avec l'avant-garde parisienne par de multiples canaux. Pour obtenir le prêt ou l'importation de toiles du douanier Rousseau à Munich par

¹ D'après son fils Maxime dans un courrier du 29 mai 2004.

² Girieud parle de ce voyage dans ses *Souvenirs*. Sa correspondance avec Franz Marc et Wassily Kandinsky en témoigne plus directement (Archives Girieud, Musée national d'Art moderne, Paris). Girieud introduisit Marc et Kandinsky aux images d'Epinal (voir par exemple la lettre de Franz Marc à Kandinsky, 30 octobre 1911, dans Wassily Kandinsky, Franz Marc, *Briefwechsel*, éd. Klaus Lankheit, R. Piper & Co Verlag, München und Zürich, 1983, lettre n° 49 p. 70).

³ Lettre de Pierre Girieud à Franz Marc, Paris, 22 mai 1911 ; conservée au *Germanisches Nationalmuseum* de Nuremberg – copie fournie par Maxime Girieud, Marseille, archives personnelles.

⁴ Lettre de Pierre Girieud à Franz Marc, Paris, 8 juin 1911 ; idem.

⁵ Voir par exemple une lettre de Franz Marc à Kandinsky au sujet d'un envoi d'images d'Epinal par Girieud (Wassily Kandinsky, Franz Marc, *Briefwechsel*, éd. Klaus Lankheit, Munich, R. Piper & Co Verlag, 1983, lettre n° 16, 13 juin 1911 p. 39).

⁶ Cf. Wassily Kandinsky et Franz Marc, *Der Blaue Reiter*, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, Munich, Piper, 2000 (1965), p. 199 (il s'agissait d'un *Nu*, intitulé *Halbakt*).

exemple, il multipliait les requêtes : « Jusqu'ici je n'ai vu Rousseau qu'une fois, il y a quatre ans à Paris [...] Girieud m'a promis de m'envoyer quelques Rousseau pour que je les voie. J'ai fait cette demande aussi à Le Fauconnier. Hélas avec tout aussi peu de succès. Je viens d'écrire à Delaunay et de nouveau à Le Fauconnier¹. » Auprès du *Blauer Reiter*, les deux concurrents principaux de Girieud furent ainsi Henri Le Fauconnier et Robert Delaunay (1885-1941). Plus ou moins consciemment Kandinsky ne les mit jamais en relation, alors qu'ils se connaissaient fort bien, comme si le Russe avait pu en entretenant l'émulation entre eux, s'assurer un dynamisme plus grand de la part de chacun. Franz Marc y contribuait. Il écrivit par exemple à Girieud, à l'occasion de l'exposition du *Blauer Reiter* à Munich :

Notre exposition est devenue très intéressante. Nous trouvons que nous avons tous fait beaucoup de progrès. – Le Chevalier Bleu a exposé en même temps : Kandinsky, Marc, Mlle Münter et quelques invités, très, très différents comme qualités. Ils ont de vraies croûtes parmi de [*sic*] tableaux extrêmement beaux. Connaissez-vous le Français Delaunay ? Il a exposé quatre tableaux qui sont excellents. Koehler a acheté sa "Tour Eiffel", Kandinsky sa "Vue de Paris (la Tour Eiffel au fond)", et moi son "Intérieur de St. Séverin", que j'aime énormément. Connaissez-vous ses œuvres² ? –

Dans cette concurrence, chacun agit de manière différente dans ses relations avec les Munichois. Girieud, qui hésitait manifestement entre l'écurie Kahnweiler et une gestion autonome de sa carrière, ne fit jamais le pas de l'auto-promotion, au contraire de Delaunay et Le Fauconnier. Ces deux derniers comprirent vite au contraire qu'ils pouvaient fonder leurs carrières sur leurs relations à l'étranger, et contourner ainsi les obstacles qui les empêchaient de percer dans le champ parisien. Peut-être le comprirent-ils d'autant mieux qu'ils n'avaient pas été pris en charge par un marchand. La rivalité entre Delaunay et Le Fauconnier fut donc d'autant plus forte qu'ils travaillaient leurs réputations respectives avec des méthodes comparables. Et parce qu'ils étaient à Paris considérés comme les membres d'un même groupe : celui des « cubistes français », autour d'Albert Gleizes et Jean Metzinger.

Par l'intermédiaire de l'artiste russe Elisabeth Epstein, une amie de l'épouse russe de Delaunay, Sonia Terk, Wassily Kandinsky était entré en contact avec Robert Delaunay à l'automne 1911. Delaunay était un peintre plus ou moins autodidacte, passé de l'impressionnisme à une version très large du pointillisme, avant de s'intéresser vers 1909 à un rendu architectural des volumes, d'une manière de cubisme cézannien. Il devint bientôt

¹ Kandinsky à Franz Marc, 2 novembre 1911 : « Ich habe bis dahin nur 1 mal Rousseau gesehen, vor 4 Jahren in Paris [...] Girieud versprach mir fest, einige Rousseau's zur Ansicht zu schicken. Diese Bitte habe ich auch an Le Fauconnier gerichtet. Leider ebenso erfolglos. Jetzt habe ich an Delaunay und nochmals an Le Fauconnier geschrieben. » – Wassily Kandinsky, Franz Marc, *Briefwechsel*, op. cit., lettre n° 52, p. 72.

² Lettre de Franz Marc à Pierre Girieud, 22 décembre 1911 (MNAM, BK, GIR. C7 10489.10).

membre à Paris de la nébuleuse cubiste, dans laquelle Jean Metzinger l'avait introduit, et fréquenta le cercle de Wilhelm Uhde chez qui il rencontra sa future femme. Entré en contact avec lui, Kandisky lui proposa de participer à *l'Almanach*¹ - ce qui finalement n'eut pas lieu. Delaunay figura en revanche à l'exposition du *Blauer Reiter* à Munich, galerie Thannhauser, du 19 décembre au 1^{er} janvier 1912. A partir de cette époque, il s'investit énormément dans ses relations avec l'Allemagne, multipliant les correspondances avec les artistes du *Blauer Reiter*. Par eux il entra bientôt en contact avec Herwarth Walden (1878-1941 ?), le directeur à Berlin de la galerie *Der Sturm*, qui entreprit d'exposer ses toiles. Delaunay se rendit ainsi à Berlin en janvier-février 1913 avec Apollinaire, pour préparer l'exposition « Robert Delaunay, Ardengo Soffici, Julie Baum » organisée par Walden.

Le Fauconnier quant à lui, était membre de la *Neue Künstlervereinigung* de Munich. Son entrée dans le groupe de Munich fut déterminante pour le développement des relations entre les avant-gardes munichoise et parisienne². Né au Havre, il était venu à Paris à l'âge de vingt ans pour faire ses études à l'académie Julian. Au début du siècle il s'adonnait à une peinture impressionniste, puis il fut intéressé par la géométrie des formes pendant son séjour à Ploumanac'h autour de 1908. A son retour à Paris en 1909, il fréquenta l'ancien cercle de l'Abbaye de Créteil. Le Fauconnier exposa ainsi à la Toison d'Or à Moscou et c'est peut-être par ce biais que Kandinsky s'intéressa à lui. Le Fauconnier fut invité à l'exposition de la *NKVM* en 1910. Il parvint à faire passer à cette occasion un article sur « l'œuvre d'art », qui fut placé au début du catalogue³. L'artiste devint ainsi le porte-parole de la théorie cubiste à l'étranger. Le Fauconnier jouait sur les solidarités internationales entre les avant-gardes. Lorsqu'il devint évident que Kandinsky divergeait fortement avec les directions de la *NKVM*, il s'associa à la sécession collective de Kandinsky et ses amis de la *NKVM*⁴.

Le Fauconnier participa à la construction progressive de *l'Almanach du Blauer Reiter*, indiquant à Kandinsky lorsqu'il le pouvait des noms d'auteurs susceptibles d'y collaborer⁵. D'où sa rivalité avec Pierre Girieud. Le Fauconnier semble s'être proposé à Kandinsky pour

¹ Lettre de Kandinsky à Delaunay, 28 octobre 1911 : « [...] Je vous enverrai le n° du Cavalier Bleu qui paraîtra au mois de janvier. Voudriez-vous bien écrire quelques réflexions sur votre but en art ? Sur le cubisme peut-être ? Ce qui vous plaira le mieux. » Lettre reproduite dans *Robert Delaunay 1906-1914, op. cit.*, p. 32.

² On trouve quelques informations à ce sujet dans l'ouvrage de Peter Selz, *German Expressionist Painting*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1957. Voir surtout *Henri Le Fauconnier – Kubisme en Expressionnisme in Europa*, cat. exp. Haarlem, Bussum, Uitgeverij Thot, 1993.

³ « Das Kunstwerk », *Neue Künstlervereinigung, München, II. Ausstellung*, Munich, Moderne Galerie, 1910 cat. exp., Turnus, Munich, 1910-1911, pp. 3-4. Le texte français original est publié dans *Henri Le Fauconnier : Kubisme en Expressionnisme in Europa, op. cit.*

⁴ Cf. la lettre de Kandinsky à Marc, Munich, 8 décembre 1911 (*Briefwechsel, op. cit.*, lettre n°60, pp. 81-82).

⁵ Kandinsky à Marc, 1^{er} septembre 1911 : « über die italienische musikalische Bewegung haben wir etwas Material in dem Manifest der "Futuristi", welches mir zugeschickt wurde. Schönberg muß über deutsche Musik schreiben. Le Fauconnier muß uns einen Franzosen besorgen. » *ibid.*, lettre n°34, p. 54.

distribuer autour de lui des prospectus sur le *Blauer Reiter*¹. Kandinsky comptait beaucoup sur lui pour introduire le *Blauer Reiter* dans le champ artistique parisien². Mais Le Fauconnier ne fut manifestement pas à la hauteur de ses espérances. En revanche le lien avec l'avant-garde munichoise fut un réel tremplin dans la carrière du peintre parisien : en février 1913, il bénéficia d'une exposition personnelle à la Galerie Hans Goltz, à Munich. Cette exposition fut suivie d'une série d'expositions personnelles à la galerie Gurlitt de Berlin, à Prague, à Budapest, puis à Copenhague, Zurich et Barcelone...

L'investissement de Le Fauconnier, Girieud ou Delaunay dans les relations artistiques franco-allemandes était ainsi à l'évidence plus orienté vers la gestion de leurs carrières personnelles, que vers une réelle collaboration avant-gardiste internationale. Kandinsky s'en rendit compte lorsque, à l'occasion de sa rupture avec la *Neue Künstlervereinigung* de Munich, Girieud qui tenait à ménager ses relations en Allemagne, ne le suivit qu'avec réticences³. Kandinsky lui-même comptait les points de la rivalité entre ses collaborateurs français, et comprit bien quelle pouvait être la fonction du *Blauer Reiter* pour les artistes parisiens : une scène de production, plus qu'une réelle collaboration artistique. « Au cas où vous iriez à Paris, écrivit-il à Franz Marc en hiver 1911, n'oubliez pas que Delaunay et Le Fauconnier ne se supportent pas. Delaunay d'ailleurs ne voulait pas exposer avec lui⁴. »

Hervarth Walden et l'avant-garde parisienne

A Berlin, le marchand d'art Hervarth Walden semble avoir mieux réussi que Kandinsky à s'attirer la collaboration des artistes parisiens. Ceci, probablement parce qu'il était marchand et parce qu'il offrait plus d'horizons de vente et de gains effectifs que les petites expositions et l'Almanach du *Blauer Reiter*. Walden fut ainsi l'un des rares organisateurs d'expositions à parvenir à réunir, dans sa petite galerie berlinoise, les camps les plus opposés de l'avant-garde parisienne, voire européenne, des années 1910. Cet écrivain, critique d'art et musicien à ses heures, avait fondé en 1910 un revue intitulée *Der Sturm [La Tempête]* où il défendait la littérature, la poésie et l'art d'avant-garde. Il publia notamment le *Manifeste des Futuristes*, et reproduisit des gravures sur bois de *l'Almanach du Cavalier bleu*. En 1912, Walden eut l'idée de prolonger les débats de sa revue par quelques

¹ Voir la lettre de Kandinsky à Marc, le 31 décembre 1911 (*Briefwechsel, op. cit.*, lettre n°70, p. 96).

² Voir la lettre de Kandinsky à Franz Marc du 4 février 1912 (*ibid.*, lettre n° 92, p. 130).

³ V. la lettre de Pierre Girieud à Franz Marc, Marseille, 4 décembre 1911 - Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg – copie fournie par Maxime Girieud, Marseille, archives personnelles.

⁴ Kandinsky à Marc, 22 décembre 1911 : « Falls Sie nach Paris fahren, vergessen Sie nicht, daß Delaunay und Le Fauconnier sich nicht vertragen. Delaunay wollte sogar nicht mit ihm ausstellen. » Wassily Kandinsky et Franz Marc, *Briefwechsel, op. cit.*, p. 86 (lettre n° 62).

expositions, dans une perspective internationale qui donnerait sens à la grande vague d'innovation esthétique apparue dans les divers pays d'Europe depuis 1910¹.

En mars 1912, le nouveau marchand inaugura donc sa galerie par une exposition du *Blauer Reiter*. Le mois suivant il réussit à faire venir chez lui les futuristes dont l'exposition chez Bernheim-Jeune à Paris, en février, avait fait énormément parler. Le succès de ces deux expositions, en particulier de l'exposition futuriste, le convainquit de poursuivre l'activité d'exposition qu'il pensait arrêter là². Très vite Walden parcourut l'Europe en train, pour voir et choisir les œuvres qu'il allait exposer, d'après Franz Marc « toujours à grande vitesse, cherchant le contact personnel avec les artistes³ ». Informé continuellement des évolutions de la scène des avant-gardes parisiennes par Ludwig Rubiner (1881-1920), un artiste berlinois qui s'était fixé à Paris début 1912, Walden comprit bientôt quels artistes il lui fallait inviter, et par quels médiateurs il pourrait obtenir les meilleurs prêts. Il semble que le marchand berlinois soit venu à Paris au mois de novembre 1912, où il invita Robert Delaunay à exposer à Berlin. Il prit également contact avec Guillaume Apollinaire dont il publia vite quelques articles et poèmes. Walden sut entretenir ses relations avec Apollinaire et Delaunay, qui devinrent ainsi les meilleurs intermédiaires de ses relations avec l'avant-garde parisienne. En mars 1913, lui et son épouse Nell se rendirent à Paris pour un long voyage de découverte et de sélection d'œuvres d'art, où Apollinaire les introduisit à son entourage d'artistes. Nell Walden (1887-1975) écrivit dans ses mémoires :

Visites de musées, entretiens avec la presse, réceptions, théâtre, cabarets, nous avons passé les jours et les nuits avec les artistes de notre tendance. Nous y avons retrouvé Apollinaire, nous avons vu [Ricciotto] Canudo, Blaise Cendrars, Robert Delaunay et son épouse Sonia [...]. Ensuite nous avons vu Juan Gris, Fernand Léger et Marc Chagall [...]. C'est là que Walden a cherché des toiles : expositions en mémoire de Henri Rousseau, 22 toiles ; puis des tableaux de Chagall, Delaunay, Sonia Delaunay, Marcoussis, Mazzei, Metzinger, Gleizes, Léger, Jacouloff, Picabia et encore bien d'autres⁴.

La galerie du *Sturm*, parce qu'elle accueillait des artistes de tous les pays, devint vite un lieu décisif pour les carrières des artistes parisiens. Walden ne permettait pas seulement aux

¹ Sur la galerie du *Sturm*, voir : *Der Sturm : Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*, éd. Barbara Alms et Wiebke Steinmetz, Städtische Galerie Delmenhorst, 2000 et en particulier Barbara Alms, « Der Sturm – Corporate Identity für die internationale Avantgarde », *ibid.* pp. 15 et suivantes.

² Nell Walden, „Aus meinen Erinnerungen an Herwarth Walden und die „Sturmzeit““, dans *Der Sturm, Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*, Baden-Baden, 1954, pp. 11-12.

³ *Ibid.* p. 13.

⁴ „Museumsbesuche, Interviews durch die Zeitungsleute, Rezeptions, Theaterbesuche, Cabarets, tägliches nächtliches Zusammensein mit den Künstlern unserer Richtung. Da kamen wir wieder mit Apollinaire zusammen, sahen Canudo, Blaise Cendrars, Robert Delaunay mit seiner Frau Sonja, [...]. Ferner sahen wir Juan Gris, Fernand Léger und Marc Chagall [...]. Hier suchte Herwarth Walden Bilder aus : Gedächtnisausstellung Henri Rousseau 22 Bilder; ferner Bilder von Chagall, Delaunay, Sonja Delaunay, Marcoussis, Mazzei, Metzinger, Gleizes, Léger, Jacouloff, Picabia und viele, viele andere.“ Nell Walden, „Aus meinen Erinnerungen an Herwarth Walden und die „Sturmzeit““, *ibid.*, pp. 17-18.

artistes dont il montrait les œuvres d'entrer sur le marché berlinois. Il montait, d'une part, des expositions dans toute l'Allemagne ; il savait d'autre part envoyer les toiles les plus fortes dans les pays étrangers où il avait de bonnes relations, que ce soit par l'intermédiaire de sa femme originaire de Suède, ou par celle d'artistes étrangers liés avec les milieux artistiques allemands. En 1914 par exemple, le *Sturm* organisa des expositions jusque dans douze villes allemandes et étrangères, dont Budapest en Hongrie et jusqu'au Japon. Il envisageait même d'organiser des expositions en Amérique¹.

On fut donc, dans les divers camps de l'avant-garde européenne (et parisienne), tout à fait bien disposé à exposer chez Walden, voire à s'y confronter. Walden parvint ainsi à réunir, pour son fameux « Salon d'Automne berlinois » de 1913, un échantillon très représentatif de la peinture d'avant-garde de l'époque. Parmi les avant-gardes parisiennes qui n'auraient jamais accepté d'exposer conjointement à Paris, se trouvaient au Salon d'Automne berlinois le groupe des artistes de chez Kahnweiler, les « cubistes français » Albert Gleizes, Jean Metzinger, Francis Picabia (1879-1953), Fernand Léger (1881-1955) et Robert Delaunay, les futuristes, ou d'autres individualités en train de percer, comme le jeune Russe Marc Chagall (1887-1985) et le Polonais Louis Marcoussis (v. 1883-1941). La fonction de Berlin, scène suffisamment éloignée de Paris pour que les avant-gardes parisiennes acceptent de s'y confronter, parut de manière évidente lorsque Walden, qui voulait exporter son Salon d'Automne à Paris, y renonça sur les conseils de Rubiner :

Conformément à [notre] entretien : la seule difficulté de l'exposition à Paris est que **pour le moment** certains peintres français se refuseront d'être exposés ensemble à Paris. (Picasso, Delaunay, Le Fauconnier etc.) Seul Walden peut y parvenir personnellement, et il faut absolument qu'il envoie des lettres très personnalisées².

Rubiner pensait que peut-être l'aura personnelle du marchand berlinois viendrait à bout des réticences des artistes concernés. Mais ce n'était qu'un vœu pieux.

Il était donc très intéressant d'être en lien avec Walden. Le marchand et son épouse accueillirent des artistes parisiens à Berlin, l'Italien Umberto Boccioni (1882-1916) lors de

¹ Sur les expositions de Walden en Allemagne, voir Volker Pirsich, *Der "Sturm" und seine Beziehungen zu Hamburg und zu Hamburger Künstlern*, Begleitheft zur Ausstellung "Der Sturm" 1910-1932 in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, 20.12.1981-15.2.1982. Quant aux expositions organisées par Walden à l'étranger, on en suit la trace d'une part dans les catalogues conservés, d'autre part dans les lettres que Walden reçut des artistes qu'il exposait, par exemple de Kandinsky (au sujet d'une exposition à Amsterdam : lettre de Kandinsky à Walden, 9 janvier 1913, Sturmarchiv-Kandinsky, F° 33-34). Du 14 au 28 mars 1914, le musée Hibiya, à Tokyo, accueillit une exposition de gravures sur bois organisée par Walden.

² Carte de Ludwig Rubiner à Hervarth Walden, Sturmarchiv, Rubiner, f° 79 (la carte est écrite depuis Montmorency, rue Gréty 9, le 28 août 1913) : « Nach rücksprache : einzige Schwierigkeit d. Ausstellung in Paris ist, dass vorläufig die verschiedenen französischen Maler sich weigern werden, miteinander gemeinsam in Paris ausgestellt zu werden. (Picasso, Delaunay, Le Fauconnier etc.) Das kann Walden nur persönlich erreichen, u. seine Briefe müssen sehr individuell sein. »

l'exposition futuriste de 1912, l'écrivain Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) en février 1913, tandis qu'Apollinaire et Delaunay vinrent à Berlin en janvier 1913, puis en juin 1914 Apollinaire, Marc Chagall et le jeune écrivain débutant Blaise Cendrars¹. Tous pensaient que Walden pourrait les introduire en Allemagne et ailleurs (de même que certains étrangers espéraient qu'il les introduirait à Paris²).

L'artiste le plus décidé à miser sur ses relations avec Walden fut à Paris Delaunay. Non intimidé par le rôle de Rubiner, il se proposa lui-même pour être le médiateur exclusif entre Walden et les avant-gardes parisiennes. Delaunay en profitait pour faire sa propre promotion vers Berlin, mettre en évidence l'importance de ses travaux, et faire passer son association avec Apollinaire qui écrivait sur son œuvre. Une lettre d'octobre 1912 donne le ton :

Je suis content de ce que M. Marc m'écrit, que c'est avec grand plaisir que vous organiserez une exposition successivement de mes œuvres dans plusieurs villes en Allemagne. A ce sujet j'ai pensé autour de cela et je crois que ce serait très intéressant d'augmenter l'intérêt de l'exposition en me chargeant de demander la collaboration d'un littérateur [entendons : Apollinaire] qui s'occupe beaucoup de peinture moderne et qui ferait des conférences qui feraient un grand effet. Je pense que pour cela le moment le plus favorable serait au milieu de janvier Berlin, ensuite Munich etc.

J'ai cru voir que vous n'avez pas de trait d'union avec Paris pour ce qui est du mouvement de la Peinture. En ce moment il y a un très grand mouvement qui s'opère et je pense que cela vous intéressera d'avoir ces dernières nouvelles sur l'art – ces deux articles et ce catalogue. [...]

P. S. : A propos de ces tendances et de ce projet d'exposition, il serait intéressant de faire passer dans votre revue quelques articles [de moi] sur la "Peinture Pure", qui fait en ce moment à Paris une grande rumeur³.

La proposition de médiation était plus subtile qu'elle ne le semblait : d'une part, en se plaçant à l'étranger Delaunay voulait à tout prix y apparaître seul, devançant tout concurrent éventuel sur le champ artistique parisien. Une autre lettre à Walden, envoyée à la suite de la précédente, pressa le marchand avec inquiétude de ne pas mettre son exposition particulière trop près de celle d'autres artistes français :

Je vous ai écrit il y a quelques jours à propos de mon exposition particulière chez vous dont m'avait parlé M. Marc. Je voudrais savoir en plus quelles sont, si ce n'est pas indiscret, les expositions qui suivent, celles de M^r Kandinsky, pourrais-je si cela était nécessaire précipiter mon exposition, la faire très

¹ Ces visites sont attestées par les signatures laissées sur le livre d'or de Nell Walden (Sturmarchiv, Berlin).

² En témoigne cette supplication d'Oskar Kokoschka à Walden en février 1913 : « Vos Français peuvent faire un peu d'agitation pour moi à Paris. Envoyez-leur le recueil de gravures (éventuellement même gratis, propagande selon le vieux principe). J'aimerais bien le Salon d'Automne. Vos gens ont-ils de l'influence ? » - Oskar Kokoschka, *Briefe I.*, 1905-1919, Claassen, Düsseldorf, 1984-1986, p. 79.

³ Lettre de Robert Delaunay à Herwarth Walden, s. d. (octobre 1912). Berlin, Sturmarchiv, Delaunay, f^o 1-2. Il s'agissait des articles d'Apollinaire, mais aussi des siens propres.

prochainement. Je m'excuse auprès de vous de vous demander cela, mais je tiendrais à devancer toute exposition française si cela n'était pas possible je n'exposerais que assez tard¹.

D'autre part Delaunay entendait n'envoyer vers Walden que les peintres qui lui convenaient personnellement, c'est-à-dire ceux ne lui faisaient pas trop d'ombrage. Il ne pesa pas ses mots dans un courrier de l'été 1913, à l'époque de la préparation du Salon d'Automne berlinois : « je regrette d'apprendre des invitations faites par vous à Paris sans m'avoir consulté car elles ne sont pas toutes à la hauteur de figurer dans un salon sélectionné². » La « hauteur » étant bien-sûr celle qui pouvait le mieux mettre en valeur celle des œuvres de Delaunay. La guerre des avant-gardes parisiennes s'était internationalisée, chaude à Paris, froide à l'étranger où tous les coups étaient cependant permis.

C) Le « cubisme français » dans la guerre artistique internationale

Les plus touchés par cette guerre artistique internationale furent les « cubistes français » qui, exposant à la fois dans les Salons parisiens et les expositions étrangères, ne purent échapper à l'interprétation politique des rivalités artistiques internationales. Albert Gleizes, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier, Robert Delaunay, Fernand Léger, Roger de La Fresnaye (1885-1925), André Lhote (1885-1962), ou encore les frères Duchamp (Marcel Duchamp, Raymond Duchamp-Villon et Jacques Villon), et Francis Picabia, avaient suivi des itinéraires très similaires. Nés autour de 1875-1885, ils étaient passés en général d'abord par l'impressionnisme, puis le fauvisme, et s'étaient consacrés au cubisme vers 1909-1910 pour la plupart. Ce cubisme se pensait dans les premiers temps fils de l'art de Braque et Picasso. Jean Metzinger fut ainsi le premier à publier des théories sur ce nouvel « isme », dans un article sur Picasso et Braque publié dans *Pan* à l'automne 1910³. Mais très vite Braque et Picasso ne furent pas tant considérés comme des maîtres que comme des personnalités gênantes dont il fallait s'émanciper, d'autant plus qu'elles paraissaient de plus en plus non-conformistes et individualistes. Le groupe des cubistes français se réunit ainsi pour constituer un mouvement d'art digne de ce nom, indépendant des marchands, et faire parler d'eux dans les Salons parisiens. Les cubistes de Kahnweiler faisaient chemin à part. Les jeunes regroupés autour de Gleizes et Metzinger avaient besoin de faire bloc pour percer dans le champ de l'art parisien.

¹ Robert Delaunay à Herwarth Walden, s. d. (octobre 1912), Sturmarchiv, Delaunay, f° 3-4.

² Delaunay à Walden, lettre s. d., écrite de Louveciennes (juillet 1913 ?). Sturmarchiv, Delaunay, f° 12-15.

³ Jean Metzinger, « Notes sur la peinture », *Pan*, octobre-novembre 1910, pp. 649-652.

« Faire bloc »

Gleizes raconte dans ses *Souvenirs* qu'à l'automne 1910, ayant rencontré Delaunay,

... nous comprîmes quelles affinités nous rapprochaient. L'intérêt de nous fréquenter, d'échanger des idées, de faire bloc nous apparut impérieux. Allant les uns chez les autres nous nous apercevions combien nos aspirations étaient voisines. Elles se résumaient en un désaveu de l'impressionnisme qui nous avait tous marqués, directement ou indirectement¹.

A partir de janvier 1911, les cubistes français se réunirent dans les fameuses « rencontres de Courbevoie », chaque lundi dans l'atelier de Gleizes. S'y retrouvaient Delaunay, Léger et Metzinger, Le Fauconnier, bientôt rejoints par le Russe Alexandre Archipenko (1887-1964), La Fresnaye, Picabia et les frères Duchamp. Gleizes poursuit dans ses mémoires : « Metzinger, Le Fauconnier, Delaunay, Léger et moi étions décidés à envoyer au prochain Salon des Indépendants [...] mais nous devions être groupés, c'était l'avis de tous². »

Par « tous » il faut entendre autant les artistes du groupe, que les poètes et critiques d'art qui se retrouvaient avec eux à Courbevoie ou au café de la Closerie des Lilas, sur le boulevard Montparnasse. Gleizes raconte dans ses mémoires comment avec « quelques poètes amis, Guillaume Apollinaire, André Salmon, Roger Allard, [les cubistes français élaborèrent] le plan d'action qui devait apporter dans l'organisation du placement des Indépendants une petite modification qui, à notre insu, devait devenir une révolution³. » Le plan d'action fonctionna bien : le groupe parvint à faire élire sa liste aux élections du Comité de placement des Indépendants, dont Le Fauconnier fut nommé président. On réserva aux jeunes la Salle 41. Delaunay, Gleizes, Léger, Le Fauconnier et Metzinger, exposèrent ensemble ce qui fut perçu par la presse, donc par le grand public, comme la révélation officielle du cubisme.

Pourquoi faire bloc ? Le récit de Gleizes fait l'omission révélatrice des grands concurrents de l'époque : il ne mentionne ni les anciens Fauves – dont pourtant les plus grands représentants, Vlaminck et Van Dongen, avaient été placés également dans la salle 41, comme pour favoriser une comparaison avec eux⁴. Gleizes ne mentionnait pas non plus Braque et Picasso, affirmant même des contre-vérités évidentes qui ne marquaient que plus clairement ses réticences vis-à-vis des pionniers du cubisme : entre autres, que Metzinger avait exposé aux Indépendants de 1911 « le premier portrait cubiste⁵ ». Enfin l'artiste fait

¹ Albert Gleizes, *Souvenirs : le Cubisme 1908-1914*, Cahiers Albert Gleizes, 1957, p. 12.

² *Ibid.* p. 23.

³ *Ibid.* p. 15.

⁴ Guillaume Apollinaire, qui avait fait partie du complot de la Closerie des Lilas, ne se priva pas de faire cette comparaison. Cf. son compte-rendu du Salon des Indépendants, dans *l'Intransigeant* du 21 avril 1911 sur « les fauves du temps jadis », *Œuvres en prose complètes, op. cit.*, t. 2, p. 319.

⁵ Albert Gleizes, *Souvenirs : le Cubisme 1908-1914, op. cit.* p. 11.

abstraction dans son récit du Salon des Indépendants de 1911, du groupe futuriste qui pourtant commençait à faire parler de lui à Paris. Le futurisme, certes encore peu connu, devint rapidement le troisième ennemi des cubistes français. Ainsi s'imposait une stratégie de groupe, certes comme Gleizes le soulignait, en considération du passé de l'avant-garde depuis l'impressionnisme ; mais cette stratégie s'imposait aussi, et peut-être d'abord, face aux contemporains directs des cubistes de la salle 41, personnalités et tendances les plus en vue dans le champ de l'art moderne parisien et international à l'époque. On se situait par rapport au fauvisme, en fonction de la renommée croissante de Picasso à l'étranger, enfin face au nouveau groupe futuriste dont on commençait à parler à Paris.

En quoi le groupe des futuristes pouvait-il représenter une menace pour les jeunes Français ? Le « manifeste technique de la peinture futuriste » avait été lancé le 11 avril 1910, signé par Giacomo Balla (1871-1958), Umberto Boccioni, Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947) et Gino Severini (1883-1966), et fut édité à Milan par la revue italienne *Poesia*, que dirigeait Marinetti. Cette revue était lue et commentée dans les cercles de l'avant-garde parisienne, en particulier à la Closerie des Lilas. Paul Fort, le directeur de la revue néo-symboliste *Vers et Prose*, tenait régulièrement depuis 1908 des soirées dans ce café, situé à l'angle du boulevard du Montparnasse et de l'avenue de l'Observatoire. André Salmon, secrétaire de *Vers et Prose*, ami des cubistes, note dans ses mémoires que Marinetti y vint avant-même l'invention du futurisme, et qu'on y lisait *Poesia* à laquelle il participa lui-même¹. Le manifeste technique des peintres futuristes parut d'ailleurs intégralement dans l'édition du 18 mai 1910 de *Comoedia*, revue très lue dans l'avant-garde parisienne.

Si la presse artistique française ne commença donc réellement à parler des peintres futuristes qu'en 1911, et la presse quotidienne en 1912 (à l'occasion de la grande exposition futuriste chez Bernheim-Jeune, au mois de février), on peut être certain en revanche qu'on parlait déjà du futurisme dans les milieux avant-gardistes parisiens depuis le printemps 1910. Et ce d'autant plus que Gino Severini, membre du groupe futuriste, vivait à Paris et fréquentait lui aussi les soirées de Paul Fort à la Closerie des Lilas.

La Closerie devint le lieu d'ébullition des réflexions de l'avant-garde parisienne. Severini raconte dans ses souvenirs, rédigés en 1967, qu'on y trouvait parmi les peintres : Jean Metzinger, Albet Gleizes, Henri Le Fauconnier, Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp et Fernand Léger. Les relations étaient très suivies d'autre part entre ce groupe et Braque, Picasso et Derain. L'historien d'art américain Mark Antliff

¹ André Salmon, *Souvenirs sans fin*, Paris, Gallimard, 2^e édition, 1955, t. I, p. 217. Plus loin Salmon parle de « la revue internationale *Poesia*, à laquelle nous collaborions tous » (t. II, p. 37).

souligne dans ses travaux sur l'avant-garde parisienne de cette époque, combien ces rencontres régulières favorisèrent l'échange d'idées, les discussions sur la pensée de Bergson ou celle de Léonard de Vinci, contribuant en particulier à orienter les choix stylistiques et théoriques des cubistes parisiens, ainsi que la signification qu'ils donnaient à leurs œuvres. A partir d'une interprétation philosophique et mathématique des déformations cubistes, les « cubistes français » optèrent ainsi pour une interprétation nationale de leur art, en fort contraste d'une part avec la peinture primitive de Matisse ou de Picasso, mais en confrontation d'autre part avec le nationalisme plus fort des futuristes italiens.

Le cubisme et la tradition française

La construction, à partir de 1910, d'un « cubisme français », aurait été largement le fruit d'un désir d'intégration nationale de la part des avant-gardes cubistes, voire parfois de considérations raciales, xénophobes et misogynes¹. Mark Antliff a mis en évidence comment les cubistes français eurent besoin de prouver les racines nationales du cubisme, s'appuyant pour cela à la fois sur la relecture des dernières découvertes des mathématiciens français, sur la philosophie de l'intuition d'Henri Bergson, et sur une conception très ancrée de la répartition des tâches entre les sexes. A l'automne 1910 Roger Allard (1885-1961) avait expliqué, dans la revue *l'Art Libre*, comment Jean Metzinger parvenait par la peinture à réaliser une « synthèse située dans la durée » dont l'aboutissement était un « classicisme futur », qui seul permettrait la saisie intuitive de la durée collective du peuple français².

Bientôt les peintres se lancèrent eux aussi dans la théorisation des racines traditionnelles du cubisme. Ils ne faisaient que suivre le tournant des avant-gardes littéraires symbolistes qui, autour de la *Nouvelle Revue française* fondée en 1908, prônaient déjà la construction d'un classicisme moderne³. Les cubistes pouvaient d'ailleurs se réclamer légitimement du très conservateur Cézanne dont les déformations picturales étaient elles aussi réalisées dans une optique classique. Dans un article sur son ami Metzinger, Gleizes appela à l'automne 1911 à une renaissance des « tendances raciales », françaises, une vitalité nouvelle qui ne devait pas se limiter à répondre « aux signes plastiques hindous,

¹ Cf. David Cottington, *Cubism and the Shadow of War: The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*, New Haven & London, Yale University Press, 1998, et surtout Mark Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton University Press, New Jersey, 1993, dont les thèses un peu excessives sont largement reprises dans l'ouvrage réalisé avec Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, Éditions Thames & Hudson, 2002.

² Roger Allard, « Au Salon d'Automne de Paris », *L'Art libre* (Lyon), novembre 1910, pp. 441-443, cité dans Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et Culture*, *op. cit.*, p. 111.

³ A ce sujet, voir par exemple Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité : la Nouvelle Revue française*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2003.

chinois, égyptiens et nègres¹ ». La thématique était claire : les cubistes français réagissaient contre la mode, incarnée par le fauvisme et la peinture de Picasso, des références culturelles exotiques ; ils refusaient de cantonner l'art français à n'être qu'une réponse aux sollicitations des cultures étrangères – et, partant, de se fonder trop sur les débats du monde de l'art international. Parlant au nom de ses confrères artistes, Gleizes se posait ainsi comme le chef de la réaction anti-Picasso, anti-Matisse et anti-futuriste, sans jamais dire nommément contre qui le cubisme français réagissait. Le grand public d'ailleurs n'aurait pas nécessairement compris les enjeux d'une telle réaction. Une définition française du cubisme en revanche pouvait très bien légitimer les prétentions du cubisme, et permettre à ses chantres de se faire connaître.

Bientôt on vit les cubistes français rivaliser en proclamations et en affirmations dans la presse, toujours moins fortement que les futuristes et toujours de manière individuelle, mais dans un contexte où la concurrence s'amplifiait. Le tandem Gleizes-Metzinger restait le plus solide. A l'époque du Salon des Indépendants de 1911, Metzinger se fit connaître comme « l'officiel théoricien du groupe² ». « Metzi », s'amusait-on dans *Paris-Journal* à l'occasion du Salon des Indépendants de 1911, commentait les œuvres de ses collègues, ainsi la *Tour Eiffel* de « Nouveauney » (Delaunay), expliquant leurs enchevêtrements de formes géométriques et leurs visées conceptuelles. Il proclamait au public son rêve d'une consécration pour le cubisme : « [...] ce que je voudrais, c'est aborder la grande peinture officielle. Je rêve de fixer par nos procédés de grandes solennités, des inaugurations avec le Président de la République, des congrès, le tsar au milieu de sa cour... ou bien encore, des revues, des escadres de bataille... C'est à nous que cela revient de droit³. »

Metzinger prit aussi le parti d'expliquer plus clairement les liens entre « Cubisme et Tradition » face au grand-public⁴. Le Fauconnier lui emboîta le pas. David Cottington a bien montré comment le peintre s'engagea dans le mouvement collectif des avant-gardes françaises pour intégrer le cubisme dans la grande tradition de la peinture française, voire en exclure Picasso et Braque. Répondant au début de 1911 à une enquête sur le cubisme, Le Fauconnier souligna ainsi la filiation d'Ingres et de Poussin au cubisme, après avoir loué Cézanne :

¹ Albert Gleizes, « L'Art et ses représentants : Jean Metzinger », *La Revue indépendante*, septembre 1911, pp. 161-172 cité par Mark Antliff, *op. cit.*, p. 126.

² Cyril-Berger, « Chez Metzi », *Paris-Journal*, 29 mai 1911. Cité dans le cat. exp. *Robert Delaunay 1906-1914*, *op. cit.*, p. 240.

³ *Ibidem*.

⁴ Jean Metzinger, « Cubisme et tradition », *Paris-Journal*, 16 août 1911.

Cézanne eut [...] ce grand mérite [...] de remonter aux principes généraux de la tradition picturale en les adaptant à ses moyens propres d'expression. [...] Le jour où les amateurs d'art découvriront à nouveau *l'Enlèvement des Sabines* du Poussin, *L'Apothéose d'Homère* d'Ingres, et l'admirable *Sacre* de David, peut-être se rendront-ils compte qu'il y a dans leur époque des peintres qui, loin de tout exotisme, de tout symbolisme, de tout néo-classicisme, œuvrent en toute sérénité dans la plus profonde tradition française¹.

Le mouvement fut suivi par une production importante de toiles d'un cubisme à la fois cézannien et d'inspiration bergsonienne. Les artistes tentaient d'associer une technique cubiste à des sujets traditionnels, ainsi dans les toiles suivantes : *La Femme au Phlox* (1910, Salon des Indépendants 1911) et la *Chasse* (Salon d'Automne 1911) de Gleizes, *Le Nu* (commenté par Roger Allard, Salon des Indépendants 1911) et *Le Goûter* de Jean Metzinger (1911, Salon d'Automne), *L'Abondance* de Le Fauconnier (Salon des Indépendants 1911), ou les peintures militaires de Roger de la Fresnaye (*Le Cuirassier*, Salon des Indépendants 1911)².

Au Salon des Indépendants de 1911, une des toiles cubistes dont on parla le plus fut *l'Abondance* [Figure 54, p. 622], dont le groupe cubiste aurait suivi l'élaboration les mois précédents³. Le Fauconnier y avait fait figurer une femme nue aux formes plantureuses, d'un cubisme cézannien, portant sur sa tête un plateau de fruits et veillant sur un enfant en pleine santé en train de jouer avec un fruit. Sur le fond du tableau, se distingue un lac avec quelques voiles, des montagnes, un château surplombant le lac et un village un peu plus en avant dans la vallée. Le Fauconnier avait choisi une palette adoucie, où dominaient les gris, les touches de brun et les verts d'un ton olive suffisamment proche du gris de la chair du modèle pour ne pas contraster avec un rose éventuel. L'allégorie de *l'Abondance*, sur ce paysage du lac d'Annecy qu'on pouvait interpréter comme typiquement français, fut prise comme exemple par Metzinger dans son article sur « Cubisme et Tradition », en août 1911,

¹ Le Fauconnier, réponse à l'enquête de J. C. Holl « sur l'orientation actuelle de la peinture moderne », *Revue du temps présent*, Mai 1911, p. 466, cité par David Cottington, *op. cit.*, p. 218.

² Albert Gleizes, *La Femme au Phlox*, 1910, Houston, The Museum of Fine Arts ; *La Chasse*, voir *Etude pour la Chasse*, 1911, crayon, aquarelle, gouache et lavis d'encre brune sur papier collé sur carton, Paris, MNAM. Jean Metzinger, *Nu*, 1910, dimensions et localisation inconnues ; *Le Goûter*, 1911, huile sur bois, 75,5x69,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter Arensberg Collection.

Henri Le Fauconnier, *L'Abondance*, 1910-1911, huile sur toile, 191x123 cm, Gemeentemuseum, La Haye.

Roger de la Fresnaye, 1910-1911, huile sur toile, 180x180 cm, MNAM, Paris.

³ « L'atelier de Le Fauconnier, rue Visconti ! Quel souvenir émouvant. Que de fois ai-je gravi le grand escalier sombre, raide comme une échelle, qui aboutissait à l'atelier. Nous parlions peinture et formions mille projets. Certains jours ou plutôt certains soirs Le Fauconnier "recevait" ses amis et ceux qui s'intéressaient à ses travaux. A ces soirées on rencontrait Metzinger, Delaunay et sa femme Sonia, Léger, Jean Marchand ; des poètes, Paul Fort, Jules Romains, Castiaux, P. Jean Jouve, Arcos, Mercereau, G. Apollinaire, Roger Allard, A. Salmon ; le douanier Rousseau y venait chaque fois et sa candeur n'avait d'égale que sa gentillesse. » Albert Gleizes, *Souvenirs*, *op. cit.*, pp. 14-15.

pour illustrer le « mélange indispensable de certains signes conventionnels aux signes nouveaux¹ ».

Cette réaction nationale des cubistes français ne fut pas tant suscitée par le contexte général nationaliste de l'opinion française, que par une conscience aiguë de l'insertion de l'art moderne dans une concurrence internationale intense. L'avant-garde parisienne, plongée dans l'internationalisation des rivalités artistiques, était d'autant plus touchée par la concurrence étrangère qu'elle côtoyait sans cesse à Montmartre ou à Montparnasse des artistes étrangers, ainsi que dans les Salons parisiens où la présence étrangère s'était accentuée depuis quelques années. Dès 1910, la peur se fit sentir que l'art moderne soit irrémédiablement associé à une importation étrangère,

et donc décrédibilisé à jamais aux yeux du public. Il convenait de prévenir ce risque. Une fois encore, comme dix ans plus tôt, la place d'un art moderne français était à prendre et à définir. La concurrence n'était pas très forte pour cette place. Les « cubistes français » s'y dirigèrent immédiatement.

C'est, en effet, plus l'anticipation par les avant-gardes parisiennes d'une réception xénophobe de l'art moderne, que sa consistance réelle (avant 1912), qui put contribuer à faire pression sur eux pour une interprétation française du cubisme. Le Salon d'Automne, qui depuis 1906 accueillait chaque année une exposition d'art étranger, avait en effet montré en 1910 une exposition d'art munichois, dont on avait beaucoup parlé dans les milieux parisiens. Certains ouvrages laissent penser qu'il y eut en France une levée de boucliers contre cette exposition en 1910, ne serait-ce qu'à cause de son origine allemande, et que cette xénophobie retentit sur la réception de l'art moderne parisien (en particulier du cubisme) qu'on accusait d'être une importation allemande². Une simple revue de presse laisse penser pourtant que le Salon d'Automne, qui ne faisait d'ailleurs pas partie des centres d'intérêt de la presse française, quotidienne comme périodique, ne suscita pas en 1910 la haine que certains chercheurs semblent parfois vouloir trouver. La revue mensuelle *Larousse* par exemple, ne mentionne *jamais* le Salon d'Automne, et *a fortiori* pas celui de



Figure 54 :
Henri Le Fauconnier (1881-1946),
***L'Abondance*, 1910-1911,**
huile sur toile, 191 x 123 cm,
Gemeentemuseum, La Haye

¹ Cité par Mark Antliff dans *Cubisme et Culture*, *op. cit.*, p. 115.

² L'ouvrage de Nancy Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France : Art nouveau to Le Corbusier*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, insiste en particulier sur l'amalgame fait après 1900 entre arts décoratifs modernes et germanisme.

1910¹. On ne trouve encore aucune mention de l'exposition de 1910 dans la *Revue des Deux Mondes*, pourtant à l'écoute des grands débats de société.

Les artistes *appréhendaient* une réception xénophobe – et même la préface du catalogue du Salon d'Automne de 1910 tenta de la prévenir². Ces appréhensions n'étaient pas infondées : on s'était inquiété dans la presse française, depuis le début de l'année, de l'arrivée des Allemands pour le Salon d'Automne prochain : ne menaçaient-ils pas l'art décoratif français en crise³? Pourtant, après ces quelques alarmes, motivées surtout par la peur de la concurrence économique allemande, les journalistes se montrèrent plutôt accueillant vis-à-vis des arts appliqués bavarois. Otto Grautoff (1876-1937), commissaire de la section allemande de l'exposition, prit le soin de montrer à ses compatriotes comment était reçue l'exposition d'arts décoratifs à Paris⁴ : *Le Figaro*, qui publia un article sympathique pour les Munichois, fut suivi par les grands journaux parisiens : *Paris-Journal*, *Le Radical*, *Le Voltaire*, *Gil-Blas*. Si *Le Siècle* paraissait inquiet de la supériorité munichoise, en revanche Arsène Alexandre ne semblait pas s'en inquiéter outre-mesure dans un autre article du *Figaro*⁵. On retrouvait une même approbation des réalisations munichoises dans *La Presse*, *Le Matin*, *l'Opinion* et même *Le Mot d'Ordre* et *L'Autorité*. Du côté des revues artistiques, de même : dans la *Revue des Beaux-Arts*, *l'Art et les Artistes*, *Art et Décoration* ou *L'Art décoratif*, on se contentait souvent de noter la différence fondamentale entre art germanique et art latin, sans pour autant rejeter l'art munichois et encore moins accuser l'art moderne de proximité avec lui. C'est finalement dans les milieux d'avant-garde qu'on fut le plus hostile, comme pour exorciser la peur d'une trop grande proximité entre la modernité munichoise et la modernité parisienne. Guillaume Apollinaire fut d'ailleurs, dans *L'Intransigeant*, le critique d'art le plus négatif.

L'avant-garde parisienne avait donc peur d'être accusée de collusion avec l'étranger. Les premiers à exorciser ces craintes furent les critiques d'art, journalistes de profession dont le métier était de sentir l'opinion, ses directions et ses préférences. Ce n'est

¹ Le *Larousse mensuel illustré*, revue encyclopédique universelle, publiée sous la direction de Claude Augé, ne fait aucune mention du Salon dans toutes ses livraisons des années 1907-1913. Il ne juge dignes d'être décrits que les Salons classiques des Artistes français et de la Nationale.

² Dans sa préface Léon Werth s'efforçait de ridiculiser d'avance toute forme de xénophobie artistique : « une exposition de meubles munichois à Paris ! Les défenseurs du goût accueillent à la rigueur Hauptmann ou Nietzsche. Pour eux, le goût français, s'il est dans Racine, n'est véritablement intangible et sacro-saint que s'il se manifeste dans le décor japonais d'une tasse de thé de bazar. Une exposition de meubles munichois ! C'est la fin du monde. » (*Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, ... et arts décoratifs exposés au Grand Palais des Champs Elysées*, Salon d'Automne, Paris, Kugelman, p. 50).

³ *Le Matin* du 29 mars (« Une invasion allemande »), *L'Action* du 4 avril, *La Réforme économique* du 20 avril.

⁴ Otto Grautoff, « Die Münchener Ausstellung im Urteil der Pariser Presse », *Die Kunst*, vol. 24, XIVe année, Munich, 1911, pp. 146-153. Grautoff proposait de laisser parler le jugement objectif de la presse française, et citait donc de longs et nombreux extraits traduits par lui en allemand, de la page 148 à la page 153.

⁵ Clément-Janin, « La Crise de l'art décoratif » *Le Siècle*, 18 septembre 1910.

certainement pas par hasard si la première formulation du lien entre cubisme et tradition, par Roger Allard, se fit justement à l'occasion du Salon d'Automne¹. Les peintres prirent le relais un peu plus tard, en 1911 : au Salon d'Automne de 1910, Metzinger en était encore à Braque et Picasso ; moins d'un an plus tard il publia son article sur « Cubisme et Tradition », alors qu'il avait proclamé dans *Paris-Journal* son désir d'immortaliser en cubisme le portrait du Président de la République. On était loin de Picasso maintenant².

L'intrus futuriste

L'apparition de l'avant-garde futuriste, cependant, vint modifier très vite les conditions de l'union des cubistes français. Elle fut largement à l'origine d'une radicalisation de leur nationalisme, probablement plus que le seul contexte politique de l'époque. Le futurisme en effet, dont on connaît la portée très nationaliste, s'opposait explicitement à la domination de la peinture parisienne, et même violemment : « Si nous n'agissons pas avec audace contre les Français, crois-moi mon ami, nous subirons encore un bon bout de temps leur joug stupide », écrivait Carlo Carrà à l'écrivain Ardengo Soffici (1879-1974) en juin 1913³. La grande exposition futuriste chez Bernheim-Jeune à Paris, en février 1912, fut ainsi le point de départ d'une remise en cause non seulement des dimensions esthétiques de l'affirmation nationale des cubistes parisiens, mais aussi des rivalités et des unions internes aux avant-gardes parisiennes. Lorsqu'elle fut inaugurée en fanfare, avec force mise en scène et conditionnement publicitaire, l'agitation devint fiévreuse dans les milieux artistiques parisiens. Les pratiques promotionnelles des futuristes déroutaient. Le peintre belge Jules Schmalzigaug (1890-1918), en séjour à Paris, écrivit ainsi à ses parents à Anvers :

Le grand cri, à Paris, c'est en ce moment la peinture "futuriste" - il y en a une exposition près de la Madeleine. C'est vraiment extraordinaire au point de vue du "jamais-vu". Cela, décidément, c'est une peinture imprévue - on n'a jamais imaginé une chose pareille - c'est un coup de poing énorme dans toutes les idées reçues. Tout le monde va voir cela pour se tordre, il y a des choses simplement fumistes, mais il y en a aussi qui marquent un talent original caché sous un extraordinaire parti-pris. Ce soir - il y a conférence de Marinetti, le protagoniste du mouvement - je suis très curieux d'entendre l'explication qu'il va donner de cette peinture renversante, dans le plus vrai sens du mot⁴....

Du « jamais vu » ? Certes, les toiles les plus célèbres des cubistes parisiens, exposées aux Indépendants et au Salon d'Automne de 1911, ne dépassaient pas les compositions

¹ Roger Allard, « Au Salon d'Automne de Paris », *L'Art libre* (Lyon), novembre 1910 pp. 441-443.

² cf. Metzinger, « Notes sur la peinture », *Pan*, octobre-novembre 1910, pp. 649-652 ; Cyril-Berger, « Chez Metzinger », *Paris-Journal*, 29 mai 1911 ; et Metzinger, « Cubisme et tradition », *Paris-Journal*, 16 août 1911.

³ Lettre de Carlo Carrà à Soffici, 12 juin 1913, citée par Fanette Roche-Pézard, *L'Aventure futuriste*, Rome, École française de Rome, 1983, p. 347.

⁴ [Paris], 8 fév. 1912. Cat. d'autographes en vente sur le site www.romanticagony.com, avril 2004.

futuristes dont la violence, la vivacité des couleurs et la nouveauté frappaient les visiteurs. On était fort loin, avec *L'Abondance* de Le Fauconnier, de l'innovation radicale des futuristes, de leurs paysages urbains et modernes, violents, colorés, et de leurs représentations des foules – *Les Funérailles de l'Anarchiste Galli* [Figure 55] par exemple, montrées par Carlo Carrà chez Bernheim-Jeune en février 1912, étaient l'antithèse exacte de *L'Abondance*. Même le *Cuirassier* de La Fresnaye (1910-1911, MNAM, Paris), exposé aux Indépendants de 1911, et dont le thème aurait pu se mesurer aux toiles futuristes, était loin derrière le *Train en Vitesse* de Luigi Russolo (1910, détruit) montré chez Bernheim-Jeune. Gleizes n'avait pas mieux fait avec *La Chasse* du Salon d'Automne de 1911, que *La Ville qui monte* de Boccioni¹ ; du moins *La Chasse* dénotait-elle une modernité paisible, ancrée dans la nature, au contraire de l'éloge angoissé de la civilisation urbaine par les futuristes.

**Figure 55 : Carlo Carrà (1881–1966),
Funeralli dell'anarchico Galli / Funérailles de
l'anarchiste Galli, 1911,
huile sur toile, 198,7 x 259,1 cm,
The Museum of Modern Art, New York**



Surtout, les toiles exposées par les cubistes français dans les Salons parisiens n'étaient pas parvenues à susciter autant de bruit que le cirque futuriste de chez Bernheim-Jeune. Ce qu'on n'avait jamais vu, c'était une telle organisation, une telle violence, une telle pratique de manifestes, coups de poings, descentes dans la rue, soirées quasi comiques, gueulantes en public. Cette concurrence tonitruante n'était pas pour plaire aux plus en vue. Matisse, qui peignait alors au Maroc, s'informait par courrier et s'agaçait manifestement du futurisme². Georgette Sembat (1867-1922) le tenait ainsi au courant :

Il y a de nos amis qui sont furieux de ce succès de presse et de public. Pour [le marchand Eugène] Druet, il est hors de lui, [...] c'est comique ce que peu [sic] la réclame ! Je trouve au contraire cela amusant et ne devant nullement nuire [sic] aux vrais artistes car, ces manifestations aussi bizarres soient-elles, font un moment qui met sous les yeux ces choses nouvelles, qui sortent [sic] les gens du public de la tradition, de cet art faux de l'école et les empêchent [sic] de s'y absorber et de croire que seulement ça existe [...]³.

¹ Une étude pour *La Chasse* est conservée au MNAM de Paris. *La Ville qui monte*, 1910, MoMA, New York.

² « J'écrirai à votre père demain ce soir je suis fatiguée et demain je pourrai lui raconter les énormes histoires de notre peinture moderne et lui parler des futuristes, ce qu'il réclame », écrit son amie Georgette Sembat, l'épouse du député socialiste amateur d'art à Marguerite, la fille de Matisse (Carte de G. Sembat à Marguerite Matisse, Lyon – Grand Nouvel Hôtel, Samedi soir 14 février 1912. Archives Matisse, Paris).

³ Lettre de G. Sembat à Henri Matisse, s. l. n. d. Archives Matisse.

En février 1912, les futuristes entamèrent donc une véritable tournée européenne de propagande futuriste dans les principales capitales européennes. Du 5 au 24 février à Paris, à la galerie Bernheim-Jeune, leur exposition partit en mars vers Londres (*Sackville Gallery*), puis Berlin (*Der Sturm*, avril-mai 1912), Bruxelles (galerie Giroux, mai-juin 1912), pour atteindre en août La Haye (galerie Biesing), Rotterdam (galerie Oldenzeel), Amsterdam en septembre (galerie Andretsen), Munich (galerie Thannhauser, octobre 1912), Vienne pour décembre et Budapest (janvier-février 1913). En mai 1913, les futuristes exposèrent de nouveau à Rotterdam (*Rotterdamsche Kunstkring*) ; au mois d'octobre ils furent représentés à Londres pour la *Postimpressionist and Futurist Exhibition (Malborough Gallery)*. Ce fut Florence en novembre 1913, Rome en février 1914, pour finir en avril-mai 1914 sur Rome et Londres (*Doré Galleries*), et encore *Der Sturm* d'août à octobre 1914, à Berlin où Hervarth Walden avait gardé plusieurs toiles.

Le groupe futuriste, écrit Fanette Roche-Pézard, était « une véritable société en miniature, avec sa production, son marché, ses médias, son économie ; avec ses croyances, ses illusions, ses rites et ses jeux¹ ». Tout était orienté pour la proclamation des principes futuristes d'une capitale européenne à l'autre. Les cubistes français devaient donc se rendre à l'évidence : Paris n'était plus le centre incontesté de l'innovation artistique. Plus généralement on s'inquiétait à Paris de ce fait : il se passait « beaucoup de choses *ailleurs* », commenta Jacques-Émile Blanche dans le quotidien *l'Intransigeant* le 5 juillet 1912 :

Il y a, en ce moment, chez nous, une sorte de fatigue et d'irritation causées par l'invasion des étrangers à Paris. On est prêt à fermer l'oreille à toute musique et les yeux à toute œuvre plastique qui nous vient d'au-delà des frontières. Mais ce sentiment est-il bien sincère et ne tient-il pas à la notion, nouvelle pour beaucoup de Français, qu'il se passe beaucoup de choses *ailleurs*, en dehors de nous ?

La riposte des cubistes français

Face au dynamisme futuriste, on décida de riposter. La première occasion de réaction des cubistes français, après l'exposition futuriste de février 1912, fut les Indépendants. La Fresnaye sortit son *Artillerie* (cat. n°1235), Gleizes ses immenses *Baigneuses* (n°1347), Marcel Duchamp le *Nu descendant l'escalier* (n° 1001), Delaunay, sa monumentale *Ville de Paris* (n° 868) [Figure 56]². Face au nationalisme italien surtout on affirma une peinture

¹ Fanette Roche-Pézard, *L'Aventure futuriste, op. cit.*, p. 117.

² Roger de la Fresnaye, *Artillerie*, 1911, huile sur toile, 130,2 x 159,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New-York. Albert Gleizes, *Les Baigneuses*, 1912, huile sur toile, 105x171 cm, Paris, MNAM. Marcel Duchamp, *Nu descendant l'escalier n°2*, 1912, huile sur toile 146 x 89 Philadelphie, Musée des Beaux-Arts, Collection Louise et Walter Arensberg. Et Robert Delaunay, *La Ville de Paris*, 1910-1912, huile sur toile, 267 x 406 cm, Paris, MNAM.

française. Le critique d'art Olivier-Hourcade, soutien des cubistes français, commenta un peu plus tard :

Ainsi l'agitation nationale grandissante à notre époque contribue à conduire l'artiste vers une "école française". [...] En voyant les premiers essais des cubistes, j'ai cru en eux avec le plus fraternel enthousiasme ; j'ai cru qu'ils apportaient enfin cette "formule française" qui allait justifier notre orgueil chaleureux ; nombreux faisaient effort en parcourant les cathédrales de style gothique, les autres en feuilletant nos imagiers, quelques-uns en absorbant de toute la puissance de leur regard le dynamisme de la nature en Bretagne ou en Gascogne. Aujourd'hui Metzinger avec le *Port*, Delaunay avec *Paris*, Gleizes avec ses *Baigneuses*, sont proches de ce résultat réel et magnifique, de cette victoire livrée depuis plusieurs siècles : la création d'une école de peinture "française" et absolument indépendante¹.

**Figure 56 : Robert Delaunay (1885-1941),
La Ville de Paris, 1910-1912,
huile sur toile, 267 x 406 cm,
Centre Georges Pompidou, Paris**



Mais l'intervalle entre l'exposition futuriste et le Salon des Indépendants avait été trop court pour produire des œuvres susceptibles de représenter une réponse réelle au défi futuriste. Gleizes se mit à peindre les *Joueurs de Football* (1912-1913, *National Gallery*, Washington D.C.). Fernand Léger termina en 1912 *La Noce* (1911-1912, Paris, MNAM) dont la composition centrifuge aurait pu être comparée à celle des *Etats-d'âme - Les Adieux* (1911, New York, *MoMA*) de Boccioni exposés chez Bernheim-Jeune en 1912.

Autour d'Albert Gleizes, surtout, fut organisée pour l'automne 1912 une importante exposition des peintres cubistes français (avec quelques étrangers), qu'on dénomma « La Section d'Or » en référence au nombre d'or qui passionnait les fidèles des rencontres de Puteaux². Le comité d'organisation se réunit chez Francis Picabia : ce dernier, Marcel Duchamp, Albert Gleizes et Jean Metzinger, ainsi que l'artiste Henry Valensi (1883-1960) parvinrent à obtenir une salle à la galerie de La Boétie. Les archives Valensi, qui conservaient les comptes-rendus des séances de préparation, ont été détruites lors de la première guerre. Les archives Albert Gleizes ont été également détruites pour une partie. On peut supposer cependant que la Section d'Or était de la part des cubistes parisiens une

¹ Olivier-Hourcade, « Le mouvement pictural. Vers une école française de peinture », *La Revue de France et des Pays français*, juin 1912, citée dans *Robert Delaunay 1906-1914*, op. cit. p. 244.

² Voir l'excellent catalogue de l'exposition *La Section d'Or 1925 1920 1912*, Paris, Editions Cercle d'Art, 2000, dirigé par Cécile Debray et Françoise Lucbert.

réponse forte aux attaques futuristes. On organisa autour de l'exposition plusieurs conférences, dans lesquelles intervinrent les critiques d'art les plus en vue des milieux avant-gardistes parisiens, en particulier Guillaume Apollinaire et Maurice Raynal (1884-1954). Un premier numéro de la revue *La Section d'Or* parut pour l'occasion.

La plupart des œuvres exposées par les cubistes français à la Section d'Or s'inséraient dans la volonté de construire un art français. Une majorité faisaient référence aux théories architecturales de la fin du Moyen-Âge, dans une vision idéaliste et absolue de l'art, susceptible de conduire à un classicisme de la modernité. Mais la véritable réponse picturale au futurisme fut le travail des cubistes français sur le mouvement et les sensations, dont les futuristes prétendaient être les seuls à donner une idée concrète. Reprenant leurs premières tentatives d'application artistique des idées de Bergson, les cubistes français accentuèrent la saisie par leur peinture de l'intuition, contre le travail hâché de la vitesse par les futuristes. La rivalité entre la Section d'Or et le futurisme ne passa d'ailleurs pas inaperçue. L'Allemand Franz Marc, de passage à Paris, vit dans la salle cubiste un « monstre futuriste », donc une mauvaise imitation¹ ; il écrivit encore à Kandinsky le 23 octobre 1912, après s'être dit « enthousiaste, sans retenue » [*rückhaltlos begeistert*] de l'exposition des futuristes à Cologne : « Les cubistes parisiens sont maintenant contaminés par les futuristes pour la plupart, mais mal, sans intelligence et comme des singes. Les bonnes choses, c. a. d. les choses authentiques, ne peuvent justement pas être imitées². »

La Section d'Or cependant, tenue dans une petite galerie parisienne, ne pouvait produire le même impact qu'une grande exposition chez Bernheim-Jeune. On investit donc intensément aussi sur le Salon d'Automne. Les cubistes français se réunirent pour réaliser et y exposer ensemble une œuvre collective qui dirait l'esprit français, le nouveau classicisme moderne et la vérité d'un art offert au peuple, capable de s'intégrer dans les intérieurs, à la différence des immenses compositions futuristes qui n'avaient finalement de valeur que théorique. La « Maison cubiste », réalisée par André Mare (1887-1932), fut ainsi décorée de toiles et de sculptures réalisées par Duchamp-Villon, Gleizes, La Fresnaye, Marie Laurencin, Fernand Léger, Metzinger et Jacques Villon. L'historienne de l'art américaine Nancy Troy a analysé la portée politico-sociale de la « Maison cubiste » et sa dimension de « retour en France en réaction contre l'internationalisme³ ». Même si la réception de cette œuvre collective ne fut pas du tout celle que les cubistes français attendaient, leurs

¹ Marc à Kandinsky, Paris, 1^{er} octobre 1912. *Briefwechsel, op. cit.*, lettre n° 135.

² « Die Pariser Cubisten sind jetzt meistens von den Futuristen angesteckt, aber schlecht, unintelligent und äffisch. Gute Dinge, d.h. echte lassen sich eben nicht nachahmen. » *Briefwechsel, op. cit.*, p. 198.

³ André Véra, « Le Nouveau Style », *L'Art décoratif*, n° 27 (janvier 1912), p. 32 cité dans Troy, *op. cit.* p. 92.

intentions défensives contre la concurrence des avant-gardes étrangères étaient claires, que ce soit contre l'art décoratif allemand, contre les artistes parisiens étrangers comme Picasso, ou contre les futuristes.

Section d'Or, Salon d'Automne. Cela suffisait-il ? Non. Il fallait aussi parler, proclamer. Gleizes et Metzinger s'investirent de plus belle dans l'explication et la proclamation théoriques. *Du « Cubisme »*, auquel ils s'attelèrent plus que jamais après l'exposition futuriste, fut publié en novembre 1912 chez Figuière. Le texte entendait approfondir l'ancrage du cubisme dans une tradition française et présenter le cubisme non comme une histoire de formes, mais une vision du monde. On peut y lire entre les lignes un agacement assez fort contre l'offensive futuriste, « ceux qui confondent le dynamisme plastique avec le fracas de la rue¹ », que fondait un refus argumenté de la division du ton ou du travail exclusif sur le mouvement. Mais *Du « Cubisme »* n'était pas seulement un ouvrage théorique anti-italien. Gleizes et Metzinger prenaient également parti contre les quelques critiques qui avaient proposé du cubisme une interprétation kantienne, en contradiction avec le conventionnalisme de Poincaré, la temporalité bergsonienne et la « volonté de puissance » de Nietzsche, fondamentaux dans l'élaboration de leur art². Ils prenaient d'autre part position par rapport Picasso, affirmant « aimer la couleur » (p. 58) et refusant l'interprétation selon laquelle le cubisme se concentrait sur l'analyse des volumes et des objets (p. 51).

Gleizes poursuivit la campagne anti-italienne de son côté. On peut suivre, en parallèle avec le déroulement des rivalités de l'avant-garde parisienne et l'actualité du futurisme, les modifications progressives de l'argumentaire de l'artiste dans ses considérations multiples sur les liens entre cubisme et tradition. En 1911, dans une revue du Salon d'Automne parue dans *Les Bandeaux d'or*, Gleizes définissait simplement la tradition française par la modération et la composition³. Quelques précisions apparurent l'année suivante : dans une enquête de *Paris-Midi*, Gleizes critiquait le classicisme comme une invention grecque, étrangère à la culture française ; il prônait également un retour avant la Renaissance, vers l'art gothique, donc en rupture avec toute influence italienne, puisque la Renaissance avait été marquée par cette influence⁴. Deux mois plus tard, ses arguments se firent plus clairement anti-futuristes. Dans les *Annales politiques et littéraires*, Gleizes présenta les

¹ Albert Gleizes et Jean Metzinger, *Du „Cubisme“*, Paris, Figuière, 1912 (Sisteron, Présences, 1980, p. 68).

² Ils s'opposaient ainsi à la lecture d'Olivier-Hourcade dans *La Tendances de la Peinture contemporaine*, Revue de France et des pays français, Paris, 1912.

³ « Les Beaux-arts : à propos du Salon d'Automne », *Les Bandeaux d'Or*, 1911-1912, pp. 42-51.

⁴ André Tudesq, « Une querelle devant quelques toiles », *Paris-Midi*, 4 octobre 1912.

cubistes comme les libérateurs de la tradition française jusqu'ici engluée dans l'influence italienne¹. Gleizes tint compte de l'évolution de sa pensée (et des rivalités qui le préoccupaient) dans ses propres écrits. Depuis 1910, il avait entamé la rédaction d'un article aujourd'hui fameux, intitulé « Cubisme et tradition ». Son premier jet portait aux nues la Renaissance et son classicisme dont le cubisme était présenté comme l'héritier. L'article ne fut publié qu'en février 1913 dans *Montjoie !*, « l'organe de l'impérialisme français », dans une version modifiée. La nouvelle version condamnait maintenant la Renaissance, période de soumission à l'influence italienne :

... cet art italien si éloigné de nos aspirations primordiales et si imprégné de l'antiquité grecque, de gaieté de cœur, sur le rosier vigoureux qui avait fleuri les roses de nos cathédrales, nous avons accepté la greffe du rameau latin, déjà épuisé, dont le feuillage envahissant allait des siècles durant retarder la floraison de la branche maîtresse.

La France des arts avait dominé l'Europe à l'époque gothique ; et c'est à elle qu'il fallait revenir : « On n'arrête pas les destinées d'un peuple et les descendants robustes et vrais des vieux imagiers l'emporteront sur les favoris cosmopolites guindés et factices que les événements ont tenté de leur opposer². » La logique de distinction des avant-gardes avait favorisé l'intrusion de la question nationale dans les considérations picturales.

Le quiproquos

Les cubistes français échouèrent pourtant lamentablement dans leur prétention à incarner la nouvelle modernité française. La « Maison cubiste » qui justement devait manifester la nouvelle direction, fut perçue, au Salon d'Automne de 1912, comme une réalisation dérivée des influences germaniques sur l'art des avant-gardes parisiennes. La salle XI, où avaient été exposées des œuvres cubistes, fit scandale. Le Salon d'Automne devint la cible d'une féroce campagne antimoderniste et xénophobe, justement à cause d'un groupe qui pourtant avait voulu représenter l'héritage moderne de la « vraie » tradition picturale française.

La polémique contre le Salon d'Automne de 1912

Conservateurs de goût, représentants des anciennes institutions menacées par le Salon d'Automne, critiques en vue, et même artistes et critiques modernistes : l'éventail des détracteurs de l'art moderne au Salon d'Automne de 1912 était large. La voix la plus connue

¹ Henriquez-Philippe, « Le Cubisme devant les artistes », *Annales politiques et littéraires*, 1^{er} déc. 1912, p. 475.

² Albert Gleizes, « Le Cubisme et la tradition », *Montjoie !*, 10 février 1913, 25 février 1913, pp. 2-3.

fut celle du critique Louis Vauxcelles¹. Ennemi personnel des cubistes, il utilisait par prétériton la présence étrangère pour donner à ses rancœurs une assise fédératrice :

Je ne voudrais pas davantage invoquer l'argument nationaliste, et soutenir à mon tour que toute cette agitation vient de l'étranger. Passe pour les prestidigitateurs milanais : aussi bien le ravioli futuriste n'est-il pas agréable à l'estomac de nos algébristes. Qu'il y ait un peu trop d'allemands et d'Espagnols dans l'affaire fauve et cubiste, et que Matisse se soit fait naturaliser Berlinoise, et que Braque ne jure plus que par l'art soudanais, et que le marchand Kahnweiler ne soit pas précisément compatriote du père Tanguy, et que ce paillard de Van Dongen soit natif d'Amsterdam, ou Pablo de Barcelone, cela n'a guère d'importance en soi. Van Gogh aussi était Hollandais. La question n'est pas de savoir quelle langue parlent les cubistes, mais s'ils ont trouvé un filon. Hélas, j'en doute. Leur doctrine est à la portée des enfants².

Vauxcelles, qui se vengeait d'avoir été insulté copieusement et publiquement par quelques cubistes au Grand Palais à l'occasion du salon d'Automne, faisait feu de tout bois. Il puisait dans les dégoûts traditionnels pour l'art étranger, reprenant lui aussi la métaphore culinaire de ses grands-pères (« ravioli futuriste »), autant que dans la méfiance xénophobe française entretenue par le nationalisme de l'époque. On accusa donc « les étrangers » d'avoir manipulé le jury du Salon d'Automne et accepté les toiles des gêneurs avant-gardistes : « Qu'un jury où se trouvaient *neuf* étrangers ait eu le tort d'accepter leurs toiles, je le pense, le déplore³ ». Dans la presse, les arguments contre le Salon d'Automne s'entremêlaient : anti-modernisme, conservatisme artistique, xénophobie, soucis économiques et sociaux, considérations politiques et diplomatiques... Alors qu'on aurait pu attaquer la couleur du fauvisme, l'absconse composition des toiles cubistes ou les manifestations clownesques des futuristes, on s'attacha au problème *étranger*. Ainsi un rédacteur à la *Revue du Temps présent* précisa qu'il accusait dans les œuvres des novateurs non la couleur, mais sa provenance :

... le Salon d'Automne a pris à l'Allemagne son goût sauvage de la couleur. [...] Je ne veux pas dire que nous ayons tort de revenir à la couleur, mais en ce moment nous perdons la mesure. Le goût allemand influence nombre des objets du Salon d'Automne, comme la plupart des étoffes de la petite Ecole Martine, et de même, les papiers peints qui couvrent les murs de toute une galerie du Grand Palais. Ce dernier ensemble est d'un caractère uniformément munichois [...]⁴.

La crainte la plus répandue fut celle de la dégénérescence artistique. On avait peur de l'espéranto, du « volapük » moderniste qui éteindrait les langues picturales en les mélangeant. L'art moderne ne prenait-il pas ses couleurs trop vives dans l'art russe ou prussien, ou dans la barbarie des arts du lointain ? Vauxcelles développa ces arguments à

¹ Voir Louis Vauxcelles, « Les ennemis du « salon d'Automne », *Gil Blas*, mercredi 20 novembre 1912, commentant un entretien avec Frantz Jourdain, le président du Salon d'Automne, dans *l'Excelsior*.

² « Les Arts – la “jeune peinture française” », *Gil Blas*, lundi 21 octobre 1912.

³ *Gil Blas*, mardi 8 octobre 1912.

⁴ Emmanuel de Trubert, « Chronique d'art », *Revue du Temps présent*, 1912 (2), 490-495, p. 492.

propos de la *Maison cubiste*, de son « goût pour les couleurs hurlantes, [...] [véritable] rejet vers la barbarie. Nous sommes des gens [...] d'une culture tout de même assez fine. Nous ne nous accommoderons pas de la turne indigne du nègre de *Pétrouchka*¹. » Vauxcelles faisait allusion au scandale de la création de *Pétrouchka*, le dernier ballet d'Igor Stravinski (1882-1971) créé au Châtelet le 13 juin 1911. Le thème général de la pièce, celui d'une fête populaire et de la rixe entre un pantin déchaîné et l'orchestre, avait autant choqué que la partition bariolée, révolutionnaire, la superposition des plans sonores composés par Stravinski, et les décors extrêmement colorés réalisés par le peintre russe Alexandre Benois. La baraque du Maure, dans laquelle dansait le pantin Pétrouchka, avait apparemment marqué les imaginations et représentait la référence la plus adéquate, selon Vauxcelles, pour caractériser la Maison cubiste. Outre un rapprochement facile entre l'exacerbation colorée de la baraque de Benois et les innovations de la Maison cubiste (au chromatisme pourtant discret), Vauxcelles accentuait, par cette comparaison, le reproche de cacophonie qu'on faisait déjà au cubisme, et plaquait directement les réticences xénophobes contre la mode des Ballets russes, sur l'esthétique cubiste. L'art novateur devenait ainsi un élément parmi d'autres d'un plus vaste phénomène, celui de la dénationalisation des arts plastiques, littéraires et musicaux, par l'intrusion étrangère.

Le complot des avant-gardistes étrangers contre l'art national était ainsi tenu pour acquis. On put lire dans *Art et décoration*, d'un chroniqueur anonyme : « [...] les étrangers vont naturellement aux œuvres qui constituent un élément de dissolution des traditions françaises. Si le futurisme est *italien*, le cubisme est *espagnol*². » L'idée d'un art français marqué par la *culture*, la *finesse*, le *bon goût*, et que menaçait un art barbare aux couleurs criardes et aux formes défigurées, ressortait à chaque jérémiade. Ancienne et bien ancrée, elle participait d'un besoin impérieux de nationalisation de la culture. Paradoxalement, cette idée avait puisé aux mêmes inspirations que celles des cubistes français.

Le choix de la modernité contre les étrangers

L'échec des cubistes français à s'imposer comme les représentants d'une nouvelle esthétique française fut plus évident encore, lorsque certains édiles parisiens s'inquiétèrent de la présence étrangère au Salon d'Automne et la lièrent aux troubles provoqués par les sectes avant-gardistes. Lampué, conseiller municipal de Paris, écrivit ainsi à l'automne 1912 une lettre à Léon Bérard (1876-1960), sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, exigeant de mettre fin aux « turpitudes du salon d'Automne » menées par des « apaches » à la solde

¹ « L'art décoratif au Salon d'Automne – I. », *Gil Blas*, samedi 5 octobre 1912.

² An., « La question du Salon d'Automne », *Art et Décoration*, 16^e année, t. XXII, n° 12, déc. 1912, suppl., p. 1.

d'une « bande de malfaiteurs », et de refuser à ces artistes l'accès au Grand Palais, dont la vocation nationale devait exclure ce genre de manifestations¹. Paris était en jeu, dans une inévitable tension entre sa vocation culturelle internationale et son rôle de capitale d'une culture nationale – entre cosmopolitisme et définition d'une identité artistique nationale.

Si l'on sourit aux accusations du vieux Lampué, l'affaire devint plus critique lorsque l'écrivain consacré Georges Lecomte (1867-1958) démissionna du comité d'honneur du Salon d'Automne. Ancien défenseur des impressionnistes, il exprimait « l'avis d'un écrivain et d'un critique qui compte »². Ce qu'on accusait d'abord, c'était l'agitation cubiste, ce groupe de « fumistes » dont on avait tant de mal à lire les œuvres. Mais déjà cosmopolitisme et avant-garde, métèques et apaches, l'association d'idées semblait s'être imposée. On la retrouva dans les débats de l'Assemblée nationale de la fin 1912³.

Les réponses des ténors de l'avant-garde furent-elles suffisantes pour sauver les peintres modernes français ? On a cité les déclarations d'Albert Gleizes, à la fois contre le futurisme, et de plus en plus décidées à distinguer entre une modernité française, jugée nécessaire pour sauver l'art national, et une modernité néfaste, née des influences extérieures. Même des critiques aussi avant-gardistes qu'Olivier Hourcade, Apollinaire ou Maurice Raynal ne manquèrent pas de justifier auprès du public que les œuvres des artistes qu'ils défendaient prolongeaient bien une tradition nationale, classique. Ils présentèrent les cubistes comme des peintres de raison, de métier, de délicatesse et de distinction. La revue *Montjoie !*, où Gleizes publia son article sur « Cubisme et tradition », devint l'organe central de cette défense de l'avant-garde de race française, digne héritière du Moyen-Age français, des cathédrales gothiques, première lance dans la lutte contre toute influence étrangère et pour l'influence culturelle française au-delà des frontières. Fernand Léger, qui était un grand ami de Ricciotto Canudo (1879-1923), le fondateur de la revue, donna ainsi à *Montjoie !* le texte des *Origines de la peinture et sa valeur représentative*⁴ : il y valorisait lui aussi l'esprit de collaboration des guildes médiévales.

¹ On peut suivre ces polémiques dans le quotidien *Gil Blas*, commentées par Louis Vauxcelles. La lettre de Lampué fut publiée dans la première page du *Matin*, le samedi 5 octobre 1912 (« Le Salon d'Automne est un scandale. C'est du moins l'avis de M. Lampué »). Le lendemain le *Matin* publiait une réponse du comité organisateur du Salon d'Automne : « Ne cherchez pas : c'est de l'art », p. 1. La citation *supra* est reprise de Louis Vauxcelles, « Les Arts – M. Lampué et le salon d'Automne », *Gil Blas*, dimanche 6 octobre 1912, qui commentait : Lampué « n'a vraiment guère voix au chapitre en matière d'art »...

² Louis Vauxcelles, « Georges Lecomte et le "Salon d'Automne" », *Gil Blas*, mardi 8 octobre 1912. Georges Lecomte s'expliqua à la une du *Matin* : « Pour l'art français. Contre les défis au bon sens », le lundi 7 octobre 1912. Lecomte, révolutionnaire dans les années 1880, était manifestement revenu à la tradition. En 1925 il fut élu à l'Académie française.

³ La polémique commença fin novembre 1912 : la presse annonça alors que Breton, député du Cher, se proposait d'interpeller le ministère sur les « excès » du salon d'Automne ; Marcel Sembat, député socialiste, devait lui répondre. « Au Salon d'Automne », *Gil Blas*, dimanche 27 novembre 1912.

⁴ *Montjoie !*, n° 8, 29 mai 1913, p. 7 et nos 9-10, 14-29 juin 1913, pp. 9-10.

L'avant-garde parisienne française semblait avoir repris le dessus. Au *Mercur de France*, où la modernité devait allier un classicisme français, on confirma :

A part Picasso, Espagnol qui, dans le temps, a donné les preuves d'une belle âme ibérique et d'un ferme savoir, nous avons encore Derain, [...] Bracque [*sic*], Metzinger et de la Fresnaye entre autres – [...] – *tous Français*. Leurs excès ne sont donc pas à expliquer par des influences étrangères [...] ceux dont nous parlons sont tous nés...

... au vrai pays de gloire,

Sur les bords de la Seine ou de la verte Loire,

et [...] rien n'a été tenté par eux contre la tradition française. [...] il n'y a pas un seul Juif dans leur groupe. Et tout ce qui a été essayé dans la tendance cubiste ou qui s'y rattache, par des Polonais, des Milanais, des Hollandais, avait été accompli avant par ceux de Paris, et mieux¹.

Bientôt la polémique publique sur le Salon d'Automne, qui avait d'abord concerné l'avant-garde, se transforma en un débat presque unanime contre la présence artistique étrangère. L'idée d'un trop-plein d'étrangers fit l'accord de tous, incitant presque les ennemis du modernisme à acquitter les artistes un peu trop novateurs du moment qu'ils étaient français. Ainsi put-on lire, sous la plume du directeur du quotidien grand-public *Gil Blas* :

[Soit ! les cubistes] sont des jeunes gens qui se trompent. Ils ne représentent en rien [cependant,] les tendances directrices du Salon. On a eu tort, sans doute, de leur donner une importance qu'ils n'ont pas. On a eu tort également de laisser envahir le jury par les étrangers. Ce sont là des erreurs qui ne se reproduiront plus².

De même, lorsque le débat atteignit la Chambre des députés, le 3 décembre 1912, on se focalisa sur la prolifération des arts étrangers dans le Salon des avant-gardes. L'unité se fit contre eux, comme si le choix de la xénophobie pouvait sauver la modernité. Ce fut aussi le choix de l'État : Léon Bérard, fédérateur, déclara que l'administration « ne saurait condamner une tendance quelconque au nom d'une esthétique différente ». L'avant-garde était donc tolérée. Bérard ajoutait en revanche : « le comité accomplira les plus heureuses réformes ; les étrangers ne seront plus maîtres des destinées de la société ; le jury usera d'une intelligente sévérité³. » Le Grand Palais serait donc encore concédé pour l'exposition de 1913. Mais pour une exposition française. Les avant-gardes françaises étaient sauvées, et les étrangers sacrifiés sur l'autel de l'art moderne français.

¹ Fritz-R. Vanderpyl et Guy-Charles Cros, « Réflexions sur les dernières tendances picturales », *Le Mercur de France*, 1^{er} décembre 1912, pp. 527-541 (cit. pp. 529 et 540).

² Pierre Mortier, « La question du « salon d'Automne », *Gil Blas*, 28 novembre 1912, en 1^e page.

³ *Gil Blas*, Samedi 23 novembre 1912.

D) Question étrangère, politique et logique d'avant-garde

L'avant-garde internationale, dont Paris constituait la scène de rencontres et de confrontations, était ainsi devenue un vaste marché où l'innovation s'imposait à coup de manœuvres, voyages et proclamations ubiquistes, entre Paris et l'étranger, entre champ international de l'art, champ parisien de l'art et champ politique. L'incompatibilité évidente entre les logiques de ces différents champs fut telle qu'à la fin 1912 les avant-gardes parisiennes furent forcées de faire un choix : celui de l'investissement sur le champ international de l'art, ou celui du champ parisien ; celui de l'internationalisme esthétique ou celui du nationalisme pictural ; celui de l'art ou celui de la politique ; celui de la pratique de son art, ou celui du discours. Dans le champ de l'art, qu'il soit international ou parisien, il était devenu évident que la référence étrangère comptait énormément pour marquer son originalité, sa supériorité sur les autres et son importance. Le problème était qu'il fallait rester national, et que cette référence étrangère était justement impliquée dans les polémiques xénophobes contre la peinture d'avant-garde. Sans abdiquer leur prétention nationale, les cubistes français finirent par élaborer une manière de continuer dans la lutte internationale des avant-gardes : l'impérialisme français.

Référence étrangère et avant-gardisme

En quoi la référence étrangère était-elle devenue une exigence dans le champ parisien de l'art moderne ? La logique de distinction propre aux milieux avant-gardistes s'était mise à inclure de manière systématique, avec la proclamation rhétorique et/ou effectivement picturale d'être plus nouveau que les autres, une référence à la présence sur le marché international. Entre « Picassoistes » et « Matissistes », mais aussi entre « cubistes », la question de l'influence à l'étranger était épineuse, et il perçait toujours à ce sujet quelques tendances au comparatisme spontané, voire à la jalousie. Ainsi Robert Delaunay fut probablement agacé par une lettre qu'il reçut en décembre 1912 de son ami américain Samuel Halpert (1884-1930), qui conseillait à l'époque le peintre Walter Pach dans son projet d'organiser une grande exposition d'art moderne en Amérique :

Le président de cette nouvelle société qui organise cette exposition m'a demandé avant son départ une liste de noms des peintres intéressants alors je lui ai parlé de toi, de Metzinger, de Le Fauconnier et plusieurs autres dont les noms lui étaient tout à fait inconnus quoiqu'il ait déjà entendu parler du cubisme et de Picasso¹.

¹ Lettre non datée, fonds Delaunay, citée dans le cat. exp. *Robert Delaunay 1906-1914, op. cit.* p. 39.

Il était essentiel de se montrer influent à l'étranger, suivi par des disciples de tous pays : c'était la meilleure preuve qu'on y était prophète, et que la foule des détracteurs français se trompait. Pour parvenir à se faire connaître à l'étranger, tous les moyens étaient bons. Apollinaire, qui était particulièrement au courant du fonctionnement de la logique avant-gardiste, d'autant plus qu'il y participait lui-même, écrivit ainsi en mars 1913 :

...les jeunes peintres sont les victimes d'un monstrueux régime artistique, où l'amateur, ou si l'on préfère l'acheteur, est accaparé par les marchands agioteurs, et où les salons ne sont plus qu'un lieu où les écoles, groupes et sous-groupes viennent faire leur publicité annuelle [...]. Ce qui a suscité la méfiance des uns, l'hostilité des autres, c'est la surenchère et la course au Mécène, les tournées "mondiales", les manifestes et les programmes, le libre-échange des panégyriques et toute l'agitation des agioteurs de la cimaise¹.

« Victimes » ou « acteurs » ? Apollinaire aurait pu affirmer les deux. Avoir une influence à l'étranger, c'était pouvoir faire la preuve qu'on était bien concerné par le « nul n'est prophète en son pays » - outre le très légitime besoin de trouver des amateurs et de vivre de la vente de ses toiles. C'est largement dans cette perspective que la rhétorique du « nul n'est prophète » devint un discours habituel dans les débats avant-gardistes. En 1912, faire référence à son succès à l'étranger était devenue une mode, ou plutôt une nécessité dans la logique de distinction du champ artistique parisien. Ce l'était à tel point que les visiteurs réguliers des Salons modernistes s'en aagaient : ainsi ce rédacteur anonyme du *Cri de Paris* parcourant le Salon d'Automne de 1912, et s'arrêtant devant une maquette de l'architecte français Robert Mallet-Stevens (1886-1945) :

Un des décorateurs qui exposent au Salon d'Automne placarde sur la cloison de sa stalle un article élogieux qu'un journal d'Outre-Rhin a imprimé sur son compte. Et sous une de ses maquettes, on lit cette mention :

-- Projekt einer Brücke über die Seine : Architekt : Rob Mallet Stevens.

Rob Mallet Stevens est allemand ? En tout cas, les recommandations que lui donne la presse germanique ne lui serviront guère chez nous. Et surtout quand il esquisse un projet de pont sur la Seine, il ferait sans doute mieux de mettre en français le titre de son dessin. Que les Berlinoises s'occupent des ponts à jeter sur la Sprée [*sic*] ! Pourquoi faut-il que nombre d'exposants paraissent comme celui-ci prendre leur mot d'ordre en Allemagne² ?

Le jeune Mallet-Stevens, qui commençait sa carrière et exposait pour la première fois au Salon d'Automne, avait manifestement adopté avec application une stratégie qu'il avait observée chez bien d'autres. Il était victime, donc, mais aussi acteur. Même à l'étranger on pratiquait cette logique. Une logique qui n'était bien-sûr pas seulement orientée vers les

¹ Anonyme [G. Apollinaire], « La vie artistique – Le Salon des Artistes indépendants », *La Cote*, 19 mars 1913.

² « Au Salon d'Automne », *Le Cri de Paris*, du 20 octobre 1912, p. 10.

collègues ou les critiques, mais surtout vers le public et les marchands. Kandinsky en témoigna dans le post-scriptum angoissé d'une lettre au galeriste berlinois Herwarth Walden :

Les arguments les plus forts pour de tels pieds de lièvres sont ceux du succès. Ecrivez, je vous prie, à Th.[annhauser, le marchand munichois], que mes ventes ont augmenté ces derniers temps d'année en année, que j'ai vendu cette année pour 11 m[ille] Marks, qu'un collectionneur de Chicago a acquis plus de 20 choses de moi [...] etc. [...] Th. est plutôt naïf, comme un enfant : il ne sait pas ce qui se passe dans le monde de l'art. N'a même pas la moindre idée de la place que prennent maintenant mes tableaux, et comment on écrit sur eux de partout. [...] Dites-lui que *Du Spirituel* est traduit en anglais, en hollandais et en russe – tout ce qui vous semble à propos².

« Monstrueux régime artistique » que cette lutte internationale sans merci ? Les artistes en étaient les premiers bénéficiaires et les meilleurs stratèges.

La division des cubistes français

Dans cette concurrence effreinée cependant, que fallait-il faire ? Il était beaucoup plus facile, au lieu de gérer sa carrière à l'échelle internationale, de rester dans le cadre finalement traditionnel du champ artistique parisien, et de faire comme si la valeur artistique était toujours définie à Paris. Lorsqu'on n'était pas pris en charge par un marchand qui se consacrait à l'exportation de son œuvre et laissait au peintre le loisir de cultiver sa position dans le champ de l'art parisien, il devenait difficile de tout faire. En particulier pour les « cubistes français », l'alternative semblait claire : ou bien s'engager à corps perdu dans cette guerre artistique internationale ; ou bien opter pour le champ artistique parisien et les justifications nationales de son art.

Mais de l'art national avant-gardiste, la définition était monopolisée par Gleizes et Metzinger, et la réception bien plus illusoire. Dans la construction d'un cubisme français, Gleizes et Metzinger prirent une place telle que les plus jeunes durent faire un choix entre filiation et originalité. A partir de la fin 1912 Robert Delaunay, Henri Le Fauconnier et Francis Picabia, qui avaient participé au mouvement de nationalisation du cubisme, le quittèrent, et ce parfois à grand bruit. Ces artistes étaient plus jeunes, et avaient des profils sociologiques plus originaux que leurs collègues français : enfance aisée, parents

² Lettre de Kandinsky à Walden, s. d., Berlin, Sturmarchiv, Kandinsky – f° 146 : « am stärksten sind für solche Hasenfüsse Erfolgargumente. Schreiben Sie bitte Th.[annhauser], dass meine Verkäufe von Jahr zu Jahr diese letzte Zeit zunehmen, dass ich dieses Jahr für 11 T[ausend] M. verkauft habe, dass ein Sammler in Chicago über 20 Sachen von mir [...] erworben hat u.s.w. [...] Th. Ist ja naiv, wie ein Kind : er weiß nicht, - was in der Kunstwelt passiert. Hat also keine Ahnung, welche Stelle meine Bilder jetzt einnehmen, wie sich überall über sie geschrieben wird. [...] Sagen Sie ihm, dass das „Geistige“ ins Englische, Holländische und Russ. übersetzt ist. U.s.w. – was Sie alles passend finden. »

excentriques et voyageurs pour l'autodidacte Delaunay, succès fulgurant abandonné d'un coup pour le riche Picabia, origines sociales bourgeoises et cultivées pour Le Fauconnier, fils de médecin et ancien étudiant en droit et sciences politiques. Les trois artistes avaient connu ou connaissaient le monde des riches, les pratiques des aristocrates et la logique de distinction régulant ces milieux. Ils perçurent assez vite qu'ils ne pourraient percer sans choisir l'originalité, et qu'il leur fallait pour cela se tourner vers l'étranger.

Ni Delaunay, ni Le Fauconnier, qui avaient pourtant participé en 1910-1911 à la justification française du cubisme, ne furent ainsi présents à l'exposition de la Section d'Or. Le Fauconnier avait préféré son exposition personnelle à Amsterdam. Aux Pays-Bas il se mit à changer de discours, présentant le cubisme dans une perspective universelle, scientifique, philosophique en-deçà des questions nationales. Présent dès novembre 1911 à la première exposition du *Moderne Kunstkring* d'Amsterdam, il y avait entretenu ses amitiés avec l'avant-garde néerlandaise. Il parvint à passer aux Pays-Bas pour une figure centrale du cubisme parisien, eut bientôt des élèves étrangers, en particulier le Néerlandais Conrad Kickert (1882-1965). En octobre 1912, la deuxième exposition du *Moderne Kunstkring* fut manifestement dominée par la personnalité de Le Fauconnier. Le Français y exposa trente deux œuvres de 1907-1912, tandis que le catalogue était longuement introduit par lui sur « La Sensibilité moderne et le tableau ». Ce texte, considéré comme un manifeste des modernes néerlandais, prenait de plus en plus distance avec le cubisme parisien. Déjà en 1910, dans son introduction au catalogue d'exposition de la *Neue Künstlervereinigung* de Munich, Le Fauconnier avait pris position à mi-chemin entre le cubisme parisien et l'avant-garde munichoise (expressionnisme), marquant un éloignement progressif vis-à-vis de Paris. En 1913, il dénonça le cubisme devenu selon lui trop cérébral, son style évoluant vers un expressionnisme visionnaire, en sympathie avec les tendances spiritualistes néerlandaises, allemandes et russes.

Delaunay se focalisa, quant à lui, sur une rivalité internationale avec les futuristes et abandonna également les justifications nationales de sa peinture. En mars 1912 encore, alors qu'on l'avait plus ou moins suspecté de faire une peinture inspirée par le futurisme, il avait laissé ses amis parisiens répondre à ces attaques par des arguments nationaux¹. A l'occasion de l'exposition de *La Ville de Paris* au Salon des Indépendants de 1912, Apollinaire suivit

¹ Maurice Princet, le mathématicien du groupe de Puteaux dont Delaunay faisait encore partie, parlait ainsi dans la préface du catalogue de son exposition à la galerie Barbazanges, de « qualités vraiment françaises de vie et d'exubérance » et de « la discipline la plus rigoureuse dans la recherche des moyens de son art ». Maurice Princet, « Robert Delaunay », préface du catalogue de l'exposition *Les Peintres R. Delaunay, Marie Laurencin*, galerie Barbazanges, Paris, 28 février–13 mars 1912. In *Robert Delaunay 1906-1914*, op. cit. p. 242.

encore Delaunay dans cette volonté d'ancrage français¹. Après octobre 1912 en revanche, Delaunay qui n'avait pas non plus participé à la Section d'Or, rompit avec ce type de justifications. S'engageant dans une lutte plus acerbe contre les futuristes, il délaissa les arguments nationaux, donc politiques, au profit de justifications esthétiques, et ce à une échelle internationale. La fameuse querelle du « simultanisme », une querelle de mots et de préséance entre les futuristes et Delaunay sur l'invention de l'esthétique simultanée, fut ainsi menée pour l'essentiel dans des revues italiennes et allemandes : *Lacerba* et *Der Sturm*, dans lesquelles Umberto Boccioni avait revendiqué l'antériorité des recherches futuristes sur la simultanité². A Paris la polémique se prolongea dans *Les Soirées de Paris* de Guillaume Apollinaire, la revue la plus internationale des organes de l'avant-garde³.

Surtout Delaunay partit en guerre contre les futuristes avec leurs méthodes : soirées, grandes manifestations, proclamations de grands principes. Il tenta même, aidé de quelques relations qu'il avait en Russie, de faire à la suite des futuristes une grande manifestation qui ferait suite à la première étape d'une tournée à Berlin⁴. Tout en imitant la stratégie futuriste, Delaunay s'inspira aussi de celle de Picasso qu'il admirait énormément : se retirer du champ artistique parisien. Du moins le peintre tenta-t-il de faire croire qu'il méprisait les Salons. Soucieux, à l'époque de la grande exposition cubiste de la Section d'Or, de se distinguer des cubistes et de mettre en valeur son originalité, il proclama dans la presse : « C'est à mon insu que quelques jeunes peintres se sont servis de mes anciennes études. Ils ont exposé dernièrement des toiles qu'ils appellent cubistes. Je n'expose pas⁵. » Le Salon des Indépendants, auquel Delaunay ne manquait pas d'envoyer des toiles chaque année, était suffisamment éloigné temporellement pour que le « je n'expose pas » pût être pris au sérieux.

¹ « Il ne s'agit plus de recherches, d'archaïsme ou de cubisme [...] trois corps élancés et puissants que les censeurs disent copiés de Pompéi et qui sont cependant la grâce et la force françaises, comme les avait ainsi conçues Jean Goujon. La simplicité et la hardiesse de cette composition se combinent heureusement avec tout ce que les peintres français ont trouvé de neuf et de puissant depuis plusieurs générations. » - « Les Indépendants. Les Nouvelles Tendances et les Artistes Personnels », *Le Petit Bleu*, 20 mars 1912 (*Œuvres en Prose Complètes, op. cit.*, t. II, p. 437).

² Umberto Boccioni, « I Futuristi plagiati in Francia » [Les futuristes plagiés en France], *Lacerba*, n° 7, 1^{er} avril 1913 ; « Il dinamismo futurista e la pittura francese » [le dynamisme futuriste et la peinture française], *Lacerba*, n° 15, août 1913. Repris dans *Robert Delaunay 1906-1914, op. cit.* p. 252 ; ainsi que Boccioni, « Simultanéité futuriste », *Der Sturm*, n° 190-191, décembre 1913 ; l'article fut repris dans *Lacerba*, 1^{er} janvier 1914. Voir sa traduction en français dans *Robert Delaunay 1906-1914, op. cit.* p. 254.

³ Apollinaire « Le Salon d'Automne », *Les Soirées de Paris*, n° 19, 15 décembre 1913. Sur l'orientation internationale des *Soirées de Paris*, voir l'ouvrage de Willard Bohn, *Apollinaire and the International Avant-garde*, University of New York Press, 1997.

⁴ Vers le mois de mars 1914, le Russe Georges Yakoulov fit allusion dans une lettre aux Delaunay, à « toutes les entreprises que nous comptons réaliser avec vous : 1. la soirée ; 2. l'exposition ; 3. La défense du simultanisme en Russie. » citée par Jean-Claude Marcadé, « Robert Delaunay et la Russie », in *Robert Delaunay 1906-1914, op. cit.* p. 69.

⁵ La rédaction : « Des origines du cubisme », *Gil Blas*, 28 octobre 1912.

Quant à Picabia, un peu plus âgé puisqu'il était né en 1879, il avait suivi tous les courants de l'art moderne depuis ses débuts en peinture, et fait justement le saut vers l'avant-gardisme radical en 1912. Suffisamment riche pour s'offrir le voyage en Amérique, il partit pour New-York à l'occasion de la grande exposition de l'*Armory Show* de février 1913. Là il multiplia les entretiens avec la presse, les déclarations et les attitudes provocatrices. Delaunay prétendait incarner seul le vrai cubisme en Allemagne ; Le Fauconnier parlait seul au nom du cubisme aux Pays-Bas ; dans le public américain, Picabia parvint à faire assimiler son nom au mouvement qui remplacerait le cubisme, comme on le lut dans *The International Studio* : « C'est dans la production de Picabia qu'il nous est permis de noter la transition du cubisme à l'orphisme, dernière phase du développement artistique actuel en France¹ ».

« ...peut-être les Balkans » ?

Il y avait de quoi ne plus comprendre grand-chose aux luttes internationales des avant-gardes, à leurs alliances, changement d'alliances et mésalliances, les unes contre les autres, aux proclamations nationalistes des uns, aux affirmations universalistes des autres, ou au silence des plus célèbres. La situation diplomatique internationale n'arrangeait rien à ces incertitudes. En particulier dans les réseaux artistiques franco-allemands, on perçut assez vite les difficultés impliquées par les relations internationales de l'époque : « Votre exposition de Mannheim doit être terminée, écrivit ainsi Pierre Girieud à Franz Marc, il est à craindre que le malaise aussi de nos deux pays par l'imbécile diplomatie et la cupidité des financiers, ne nous permette pas d'en tirer un bénéfice matériel² ».

A l'époque du Salon d'Automne 1912, le célèbre caricaturiste Jules-Abel Faivre (1867-1945) dessina pour *Le Figaro* un résumé de l'effet produit par un tableau cubiste ou futuriste – l'un et l'autre mot étant souvent compris dans le sens d'avant-gardiste en général. Sur ce dessin, un couple élégant visite une galerie de peinture clairement désignée : « chez les Futuristes ». Arrêté devant un tableau manifestement incompréhensible, le couple s'interroge : « ... C'est peut-être les Balkans³ ? ». La question dubitative du petit couple amateur d'art révélait à quel point un tableau cubiste ou futuriste, c'est-à-dire en fait

¹ « It is in the production of Picabia that we are permitted to note the transition from Cubism to Orphism, which is the latest phase of present-day artistic development in France. » Christian Brinton, « Current Art, Native and Foreign », in *The International Studio* 49.195, mai 1913, lvi ; cité par Willard Bohn, *op. cit.*, p. 46.

² Lettre de Pierre Girieud à Franz Marc, Cassis, 21 septembre 1911 ; conservée au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg – copie fournie par Maxime Girieud, Marseille.

³ Abel Faivre, « Chez les Futuristes : C'est peut-être les Balkans ? », *Le Figaro*, 58^e année, 3^e série, n^o 277, jeudi 3 octobre 1912, p. 3.

moderne pour le grand public, pouvait paraître comme un enchevêtrement inextricable dont les complications de la guerre des Balkans éclatant à la même époque, donnaient une équivalence⁴. Mais la comparaison ne s'arrêtait pas là. Faivre, élève de Renoir, avait commencé sa carrière artistique comme peintre de femmes plantureuses et de nus léchés. Il était devenu plus tard dessinateur humoristique, et publiait des caricatures très remarquées dans *le Rire*. Ami proche de Renoir, il était donc bien inséré dans les milieux de l'art moderne consacré et en partageait les idéaux : en particulier l'idée que l'art moderne n'avait de sens qu'uni autour de l'innovation impressionniste, contre la tradition incarnée par l'académisme du XIX^e siècle. En mettant ainsi dans un même sac les innovations des années 1910 et la guerre balkanique qui s'annonçait, le dessinateur mettait le doigt sur les divisions internes aux jeunes générations de peintres qui produisaient et s'exposaient à Paris. La véritable modernité selon Faivre devait être unie. Les avant-gardes ne l'étaient pas.

La caricature d'Abel Faivre pourrait n'être qu'anecdotique, si on ne retrouvait la même association d'idées dans le travail-même de Picasso. A l'automne 1912, l'artiste se mit à appliquer la technique du collage, inventée par son ami Braque, et la généralisa en utilisant des coupures de journaux à partir du mois de novembre 1912. Le 18 novembre 1912, il conserva la Une du quotidien *Le Journal* qui rendait compte de la progression des Serbes vers Monastir en Macédoine et de l'état des blessés, tandis que la partie droite de cette première page décrivait un rassemblement pacifiste. De cette page, Picasso fit son papier-collé intitulé *Guitare, partition, verre* [Figure 57], où il garda une partie du titre du premier article : « La bataille s'est engagé[e] ».



Figure 57 : Pablo Picasso (1881-1973), *Guitare, partition, verre*, 1912, papiers collés, gouache et fusain, 48 x 36,5 cm, San Antonio, Marion Koogler McNay Art Institute, OPP:12.37.

⁴ La première guerre balkanique, avait en effet commencé bien avant la déclaration de guerre, le 17 octobre 1912, de la Bulgarie, la Serbie, la Grèce et du Monténégro à l'empire Ottoman. Aux frontières de l'empire turc, comme en Chypre, les querelles et les révoltes s'étaient multipliées depuis le printemps. Voir Pierre Renouvin, *La Crise européenne et la Première guerre mondiale*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, 4^e édition augmentée.

Picasso transmuait un cri de guerre politique ou national (puisqu'il s'agissait de guerres entre communautés nationales) en cri de guerre esthétique. Plus directement, il plaquait l'actualité politique des Balkans sur celle du champ artistique parisien et international, et torpillait, par l'insertion dans une œuvre d'art de la réalité brute d'une coupure de journal, les prétentions séculaires de l'art à être le résultat d'un travail individuel et réfléchi¹. L'art devenait ainsi le prolongement d'une lutte fratricide entre nationalités opposées dont les Balkans étaient le pire champ d'action, où l'individualité d'un artiste et ses théories n'étaient finalement que de piètres justifications pour un conflit totalement irrationnel – et Picasso répondait à toutes ces théories par le pied-de-nez d'un collage incompréhensible.

Le pic d'activité de Picasso à l'automne 1912, et l'énergie qu'il consacra à ses papiers collés, ne sont certainement pas sans relation avec la fièvre à la fois politique et artistique de la fin de l'année 1912, qui correspondit à l'aggravation des conditions diplomatiques dans les Balkans, à l'intensification du débat entre pacifisme et militarisme, et se traduisit par des tensions internes aux avant-gardes parisiennes, à l'époque de la Section d'Or et de la grande polémique nationaliste contre le Salon d'Automne de 1912. Le papier-collé était propre à traduire les enjeux à la fois nationaux et politiques de la lutte avant-gardiste, l'extrême division des avant-gardes parisiennes entre elles, tout en assumant radicalement la violence effective et symbolique de la lutte artistique dans laquelle Picasso s'était engagé.

A cause de sa référence à la guerre des Balkans, Picasso avait-il eu connaissance de la caricature d'Abel Faivre ? Les journaux circulaient dans l'avant-garde parisienne de l'époque, on les lisait collectivement dans les cafés parisiens auxquels les papiers collés font allusion. L'association d'idées entre actualité politique internationale, questions politiques intérieures et vie des arts, est d'ailleurs vérifiée par un papier collé de décembre 1912, un peu plus grand, qui mit plus explicitement encore la querelle autour des avant-gardes étrangères en parallèle avec la guerre balkanique. Dans *Le Journal* du 4 décembre 1912, Picasso découpa la une dont il garda, pour réaliser *Bouteille, Verre et Journal sur table*, p. 643], quelques mots du titre : « Un coup de Thé ». Picasso jouait sur la polysémie des expressions, des mots et des figures. Le « coup de théâtre » des Balkans se métamorphosait en multiples

¹ Cette lecture ne prend pas particulièrement position dans les débats sur l'interprétation des papiers collés de Picasso, à ceci près qu'elle ne peut prendre au sérieux le présupposé d'apolitisme de Picasso. A la suite de Clement Greenberg, certains chercheurs ont opté pour une lecture strictement sémiotique du papier collé, à la lumière des théories de Saussure et de la poétique de Mallarmé, contre l'analyse matérielle et historique de Robert Rosenblum. Plus récemment une nouvelle génération de chercheurs (en particulier Patricia Leighton et David Cottington) en a donné une interprétation politique et plus ou moins sociologique. La polysémie des papiers collés de Picasso me semble suffisante pour justifier plusieurs lectures – Picasso n'était pas à une ambiguïté près. Pour une présentation d'ensemble de la question voir l'introduction de l'ouvrage de Brigitte Léal, *Picasso – Papiers collés*, Paris, RMN, 1998, le chapitre 5 de David Cottington, *Cubism and the Shadow of War*, *op. cit.*, et dans *Cubisme et culture*, *op. cit.*, les pages 177-187 rédigée par Patricia Leighton.

significations. Le « coup de thé » était aussi bien un café raté pris entre copains dans un cabaret parisien, qu'une allusion aux jeux de hasard qu'on pratiquait aux dés dans les mêmes lieux. C'était peut-être aussi un coup de théâtre à la futuriste, finalement très rhétorique et mis en scène, ou celui de l'innovation esthétique radicale du papier-collé. N'oublions pas enfin le fameux « coup de dés » de Stéphane Mallarmé (1842-1898), qui jamais n'abolira le hasard mais dont Picasso retournait la logique, en utilisant un matériau dont le poète symboliste avait rejeté les implications mercantiles : le papier journal¹.



Figure 58 : Pablo Picasso (1881-1973), *Bouteille, verre et journal sur une table*, 1912, papier collé, fusain et gouache, 62 x 48 cm, Paris, musée national d'art moderne. OPP:12.147

Le hasard faisait d'ailleurs bien les choses : au dos de la page du *Journal* découpée par Picasso, on avait pu lire un compte-rendu de la discussion au Parlement du Budget des Beaux-Arts, le 3 décembre 1912, où le député socialiste et ami des arts Marcel Sembat (1862-1922) défendait la présence des cubistes au Salon d'Automne. Autre coup de théâtre, mais dont le papier collé ne témoignait que lorsqu'on avait accès à ses coulisses : Picasso s'amusait très probablement de la réception ratée du prétendu « cubisme français » et de sa « Maison cubiste », coup de théâtre à l'envers puisqu'il s'agissait bien d'un retournement des attentes des cubistes de Salons. L'indifférence de l'immigré Picasso vis-à-vis des polémiques nationales artistiques du champ artistique parisien n'était donc pas si univoque qu'on l'a bien voulu l'écrire. Picasso se servait des motifs et matériaux populaires pour enregistrer les tensions de l'époque, dénonçant non seulement, comme on l'a montré à propos des papiers collés, le fossé croissant entre culture haute et culture dominée, et exposant l'identité de la fraction dominée de la classe dominante, l'avant-garde, mais aussi

¹ Picasso lisait et appréciait Mallarmé, qu'on commentait d'ailleurs dans les soirées néo-symbolistes de la Closerie des Lilas. Voir à ce sujet Christine Poggi, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1992, pp. 124-163 (« Cubist Collage and the Culture of Commodities »), en particulier pp. 142-147.

en désignant les tensions internes et les pratiques à ses yeux ridicules de cette même avant-garde. En utilisant un quotidien populaire, Picasso avait transposé matériellement la pratique des futuristes et de leurs imitateurs, qui lançaient leurs mouvements à coup de manifestes dans la presse. Le critique d'art Roger Allard, ami de Le Fauconnier et adepte d'un cubisme à la française, formula bien cette attitude en décembre 1913 : « A l'aide d'articles de presse, d'expositions savamment organisées, avec conférences contradictoires, polémiques, manifestes, proclamations, prospectus et autre publicité futuriste, on lance un peintre ou un groupe de peintres¹. » Picasso utilisait les prospectus et les coupures de presse non pour lancer sa peinture, mais pour tancer la peinture et ses rêves de gloire, portant à l'extrême la caricature et l'ironie devant un champ des arts qui n'était plus finalement qu'un champ de bataille comme les autres.

L'impérialisme, stade suprême de l'avant-gardisme ?

Ce serait bien sûr donner le beau rôle à Picasso, que celui d'historien-critique, analyste chroniqueur, révélateur ou dénonciateur des logiques internes au champ artistique international et parisien des avant-gardes. Donnons-le lui pourtant, tout en insistant sur l'ambiguïté toujours présente de son œuvre. Picasso ne s'engageait pas, comme pour conserver quelques munitions de secours en cas d'attaque d'un côté ou de l'autre. Pas plus que ses camarades des avant-gardes parisiennes en effet, Picasso lui-même ne fut épargné par la question nationale, justement à cause l'implication de son image dans un champ de lutte international où le débat public revêtait maintenant une importance considérable. L'artiste, dont la peinture vendue par Kahnweiler avait été à l'origine de l'accentuation de la lutte internationale des avant-gardes parisiennes, l'avait très bien compris.

Autant, en effet, Picasso était manifestement animé de convictions anarchistes arrêtées, autant il n'affirma jamais trop clairement ces convictions dans ses œuvres. Les papiers collés ne furent jamais exposés ni trop montrés avant la guerre. L'artiste restait l'ami d'Apollinaire, qui avait écrit en mars 1912, dans le très germanophobe quotidien *l'Intransigeant* : « Mes flammes ont encore allumé d'autres flambeaux. Je ne suis plus seul aujourd'hui à défendre les disciplines des jeunes écoles françaises². » De même il était trop dangereux de s'engager dans une version totalement anti-nationale de la peinture, tant les attaques de l'époque étaient vives contre les ennemis étrangers. Quitter le champ de l'art parisien, Picasso ne l'avait fait que dans une dimension commerciale ; ses œuvres, si elles

¹ Roger Allard, « Les Arts plastiques », *Les Ecrits français*, 1, 5 décembre 1913, p. 64, cité par David Cottington, *Cubism and the Shadow of War*, *op. cit.*, p. 206.

² « Le Salon des Indépendants », *L'Intransigeant*, 19 mars 1912. *Œuvres en Prose complètes*, t. II, p. 427.

s'exposaient à l'étranger, n'en furent pas moins de plus en plus emplies d'une réflexion ambiguë, à la fois humoristique et noire, sur l'évolution sociologique, politique et commerciale du champ des avant-gardes, mais qui ne fit jamais l'économie d'une possible interprétation impérialiste française.

La tentation impérialiste des avant-gardes parisiennes s'était révélée dès 1913. A partir de cette année où la guerre semblait déjà imminente, la peinture des avant-gardes parisiennes fut fortement préoccupée par la question de l'impérialisme artistique français, de même que par celle de l'impérialisme artistique étranger. Dès le mois de janvier, l'avant-garde parisienne se regroupa dans une attitude ambiguë, à la fois portée sur la discussion avec ses homologues étrangères, et sur la prétention à incarner le cœur de la supériorité française. La revue *Montjoie !*, fondée en janvier 1913 par Ricciotto Canudo et où publièrent Apollinaire, Gleizes et Léger entre autres, est à elle seule un exemple de ce précoce tournant nationaliste ou du moins impérialiste des avant-gardes, dans le droit chemin des tendances de l'opinion d'alors. Dans *Montjoie !* on pouvait lire les louanges de « l'art français, la seule peinture qui compte aujourd'hui et qui poursuive à la face de l'univers la logique des grandes traditions¹ ». De même dans *Gil Blas*, où Apollinaire écrivait, et dans les *Soirées de Paris* dont il était la figure centrale, l'impérialisme artistique français eut la part belle à partir de 1913. Lors du Salon d'Automne berlinois de 1913 par exemple, organisée par la galerie *Der Sturm*, la « Chronique mensuelle » du poète souligna :

L'ensemble du Salon d'Automne berlinois est une exaltation des jeunes peintres français ou peignant à Paris et tout particulièrement de l'orphisme. Les futuristes y ont pris part, mais les futuristes ressortissent aussi au mouvement artistique qui a Paris comme capitale².

David Cottington a montré comment les revues d'avant-garde qui adhéraient au syndicalisme révolutionnaire étaient alors très éloignées, par leurs choix stylistiques, du mouvement artistique cubiste comme de son homologue littéraire néo-symboliste. Les seules revues représentant le pacifisme à l'époque, appréciaient les artistes de la génération 1890 (notamment Signac et Luce) et trouvaient suspectes les recherches des novateurs du genre cubiste³. Les avant-gardes, elles, avaient embrassé les idées du moment. Elles ne furent donc pas particulièrement en retrait du mouvement nationaliste français, et même cherchèrent dès 1913 à y participer aux premiers rangs.

¹ « A travers le Salon des Indépendants », *Montjoie !*, 18 mars 1913.

² Guillaume Apollinaire, „Chronique mensuelle“, *Les Soirées de Paris*, n° 18, 15 novembre 1913.

³ David Cottington, *Cubism and the Shadow of War*, op. cit., p. 83.

« Les preuves tangibles d'un aéroplane »

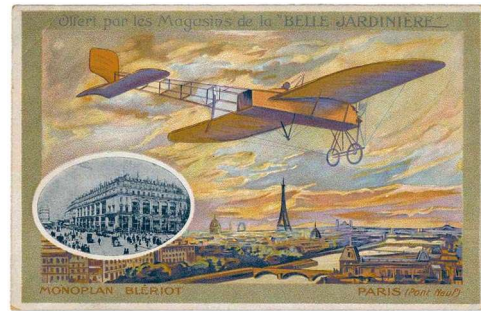
La peinture elle-même s'en fit l'écho, marquée par un recours collectif à des sujets explicitement liés à la gloire de la France. Après l'époque des paysages français et des opulentes *Grâces* ou *Abondance*, vint celle des aéroplanes. L'aéroplane était considéré comme l'archétype d'un sujet « moderne », idéal pour un tableau « moderne » d'une manière « moderne », et ce d'autant plus qu'il croisait d'importantes préoccupations de force nationale et militaire. Il fut rapidement considéré comme le sujet suprême de l'avant-gardisme, digne d'en incarner l'avancée, les ambitions fédératrices et l'aspiration charismatique en France.

L'aéroplane était effectivement un sujet éminemment populaire depuis le premier vol, le 17 décembre 1903, dans les dunes désertes et battues par les vents de Kitty Hawk aux Etats-Unis, des frères Wilbur et Orville Wright (1867-1912 et 1871-1948). Les frères Wright poursuivirent leurs records, incitant les aventuriers de l'époque à répondre à leurs défis en Europe continentale¹. La presse s'en mêla : du Paris-Londres en dirigeable organisé par *Le Parisien* en 1906, aux concours de l'Aéro-Club de France, le sujet « aviation » devint suffisamment populaire pour que le président Fallières inaugurât le 24 décembre 1908 le premier Salon de l'Aéronautique. Lorsque Louis Blériot (1872-1937) remporta le prix de 1000 livres proposé par le *Daily Mail* de Londres, et parvint à traverser la Manche depuis Calais, le 25 juillet 1909, à bord d'un monoplan construit dans ses ateliers, l'enthousiasme du public français fut à son comble. Le culte de Louis Blériot, héros national, se répandit même en images – nombreuses photographies de prototypes d'avions, monoplans et biplans, reproductions de l'aviateur à côté de sa machine, jusqu'aux images d'Epinal dignes du culte napoléonien [Figure 59, p. 646].

**Figure 59 : Le culte de Louis Blériot (1872-1936) après sa traversée de la Manche
(Calais-Douvres, 25 juillet 1909)**

en cartes postales

¹ Le 20 Septembre 1904, aux Etats-Unis, les Wright parvinrent à faire voler à Dayton le *Flyer II*. Le 5 octobre 1905, leur nouveau prototype, le *Flyer III*, vola 38 minutes et 3 secondes. C'était le départ d'une course internationale dans laquelle le premier à se distinguer fut Santos-Dumont, qui fit décoller pour la première fois un aéroplane à Bagatelle le 13 septembre 1906. Voir Christophe Prochasson, *Les Années électriques*, Paris, Editions de la Découverte, 1991, pp. 421, 427, 435 et 436.



« offert par les magasins
de la Belle Jardinière »

La fierté nationale s'incarnait dans l'exploit de Blériot. Émile Verhaeren confirma ce lien entre nationalisme et aviation, lors d'un déjeuner chez les Van Rysselberghe en compagnie de l'architecte Van de Velde et du comte Kessler, en 1910. Ce dernier reporta dans son journal : « Verhaeren über den jetzt hier grassierenden Chauvinismus [sur le chauvinisme qui prospère ici aujourd'hui] : c'est l'aéroplane qui l'a fait éclater; c'était préparé, mais ça a éclaté d'un seul coup, comme les bombes, après le Circuit de l'Est¹. »

Dans l'atmosphère de plus en plus nationaliste et militariste qui régnait en France, l'aviation devint ainsi un drapeau de la préparation nationale contre l'Allemagne. On connaît l'expression frappante de cette ambiance nationaliste, l'enquête « Agathon. Les Jeunes Gens d'aujourd'hui », menée dans les lycées et grandes écoles de Paris, et parue en série dans l'hebdomadaire conservateur *l'Opinion*, au printemps 1912. L'enquête prétendit démontrer qu'il n'y avait pas un seul antimilitariste ou antipatriote dans les écoles. Elle témoignait de la force chez la jeunesse du culte de l'action et du courage : « La France a besoin d'héroïsme pour vivre », pouvait-on y lire². La guerre était présentée comme « l'occasion des plus nobles vertus humaines ». Le sport, sport d'équipe surtout, participait de cet engouement pour l'héroïsme ; et l'aviation de même. Suprême exemple de maîtrise de la peur et de défi au danger, l'aéroplane était considéré non seulement comme un sport mais aussi comme une arme militaire : « Les exploits de nos aviateurs sont pour l'imagination populaire le symbole du courage et de la vitalité toujours ardente de notre race, et c'est au sentiment patriotique qu'ils profitent [...] et l'aéroplane est d'abord, aux yeux de la foule, un engin de guerre³ ».

¹ Journal du comte Kessler, Paris, 28 novembre 1910. N.Kessler, DLA, Marbach am Neckar.

² *Les Jeunes gens d'aujourd'hui*, Paris, Plon-Nourrit, 1913 (édition par Jean-Jacques Becker, Paris Imprimerie nationale, 1995, p. 76).

³ « L'influence du sport et des voyages ». *Ibid.* p. 78.

Dans les milieux artistiques, on était tout autant fasciné par l'aviation et l'on suivait les progrès des courageux sportifs de l'air. Les nouvelles de ces exploits étaient d'ailleurs inévitables pour qui suivait un peu l'actualité artistique. Dans *Le Gil Blas* du 14 novembre 1908, un article de première page avait ainsi annoncé « La Conquête de l'Air au Mans : Wilbur Wright gagne le Prix du vol le plus haut ». L'article était imprimé directement sous un article de Louis Vauxcelles, qui rendait compte de l'exposition personnelle de Georges Braque à la galerie Kahnweiler. C'est dans cet article aujourd'hui fameux que Vauxcelles parlait de « cubes », une expression destinée à s'imposer deux ans plus tard pour désigner la peinture architecturale des nouvelles avant-gardes cubistes. Tout ne passait d'ailleurs pas seulement par la presse : l'expérience s'en mêlait. Robert Delaunay, qui avait passé quelques temps dans un atelier de montage aérien, était passionné par les concours d'aviateurs. On parlait d'avions dans l'avant-garde parisienne – ne serait-ce qu'au sortir d'une visite aux Salons aériens, comme celle que firent ensemble Brancusi, Duchamp et Léger à l'automne 1912¹. Gabrielle Buffet, l'épouse de Francis Picabia, raconte qu'en 1911 elle reçut

... le baptême de l'air avec Farman, déjà très connu dans le monde de l'aviation. C'est Picabia qui a [vait] organisé cette rencontre, sachant combien j'étais curieuse et désireuse de connaître la sensation nouvelle de voler. Les trois Duchamp ont voulu nous accompagner. [...] J'ai toujours pensé que cette journée passée chez les inventeurs de l'air avait marqué une large ouverture sur des horizons nouveaux pour les inventeurs du domaine plastique. Ce fut l'occasion, dès notre retour à Paris et pendant plusieurs jours, de discussions passionnées qui devaient aboutir à l'intronisation de la machine, création des hommes, dans les plus hauts lieux de l'art².

Autre témoignage de la popularité de l'aviation dans les avant-gardes parisiennes : il est avéré qu'après 1912 au moins, Picasso surnommait son copain Braque « Wilbourg », en référence à leur travail fraternel en commun, mais aussi dans l'idée amusée que l'art d'avant-garde était lui aussi une conquête des airs. Braque lui-même signait parfois « Wilbourg ».

Pour les artistes il parut ainsi vite évident, la chose n'étant pas nécessairement formulée, que le public verrait nécessairement dans l'aviation la preuve de la modernité d'un artiste et de ses qualités de courage, sans oublier l'importante allégeance au pacte national. Cette impression concernait autant les Français que d'autres nationalités. Et le sujet avion manifestait en outre l'engagement de l'artiste dans la concurrence artistique et

¹ Doïna Lemny, *Le milieu artistique et culturel de Brancusi – Essai d'investigation à partir du legs au Musée national d'Art moderne*, thèse de doctorat, Paris I, 2 t., 1997, p. 305.

² Gabrielle Buffet-Picabia, « Un peu d'histoire » - propos recueillis par Malitte Matta, janvier 1974, dans *Paris-New York, op. cit.*, p. 94.

politique entre les nations. Dès le Salon de la Libre Esthétique de 1909, le Belge Georges Lemmen avait exposé une *Fête aérostatique* manifestement plongée dans l'ambiance populaire des concours aéronautiques (cat. n° 165). A des milliers de kilomètres de là, deux ans plus tard, le Russe David Bourliouk (1882-1967), ami de Kandinsky pour lequel il écrivit un article sur « les fauves russes » dans l'*Almanach du Cavalier Bleu*, traduisit avec désillusion l'imposant engouement des publics pour l'aviation :

Le Congrès des Artistes russes prévu pour décembre [...] réunira aussi les jeunes forces, c'est-à-dire les artistes qui ne se complaisent pas dans l'autosatisfaction, mais qui cherchent de nouvelles voies artistiques et préfèrent aux intérêts nationaux et pécuniaires les fins idéales de l'art international. [...] Si un Congrès se réunissait dans l'intérêt d'un domaine technique quelconque – aviation, marine, sport automobile etc.... -, tous les membres participants concéderaient très certainement d'une voix unanime que “nous sommes à la traîne par rapport aux autres nations”, que “la Russie est très en retard en comparaison de l'Europe de l'Ouest”. [...] Mais il en va autrement pour tout domaine spirituel, c'est-à-dire aussi en peinture. Ce qui fait ici défaut ce sont les preuves tangibles d'un aéroplane. L'art n'est pas un canon de Krupp, dont la force d'argumentation est énorme¹.

C'est donc dans les aéroplanes que certains artistes français pensèrent trouver leur « force d'argumentation ». Pour se montrer moderne et digne de la France à la fois, quoi de mieux que se lancer dans la glorification de la conquête des airs ? Visitant le Salon des Artistes français de 1911, Guillaume Apollinaire s'arrêta devant « la toile populaire de la salle : *Leblanc, gagnant du Circuit de l'Est, arrivée à Issy-les-Moulineaux, par Duvent*²... » En 1910 le journal *Le Matin* avait organisé un « Circuit de l'Est », une épreuve de 782 km en six étapes, dont Leblanc était sorti vainqueur sur le Blériot XI. « Document intéressant pour l'histoire de l'aviation... », poursuivait l'ironique Apollinaire. Le poète semblait oublier pourtant que dans les Salons modernistes on sacrifiait également au culte des aéroplanes, et que lui-même était fasciné par biplans et monoplans.

De Blériot à Don Quichotte

L'avant-garde se lança en effet elle aussi, plus que jamais après 1913, dans l'aéromodélisme. Roger de La Fresnaye, qui s'était spécialisé dans la peinture militaire, passa de l'artillerie à l'aviation avec *La Conquête de l'air* [Figure 60, p. 650].

¹ D. Bourliouk, « Les “fauves” de Russie », *Almanach du Blauer Reiter*, édition française, *op. cit.* pp. 99-100.

² « Visite dans les Salles », *Intransigeant*, 30 avril 1911. *ŒPC* II, p. 336.

Figure 60 :
Roger de La Fresnaye (1885-1925)
La Conquête de l'air, 1913,
huile sur toile, 235,9 x 195,6 cm,
The Museum of Modern Art, New York



Deux jeunes hommes très convenablement vêtus y discutent, assis face à face à une table rectangulaire. L'un vu de face médite sérieusement, écoutant son camarade qui lui désigne de la main gauche un ciel très bleu où de gros cumulus blancs ne parviennent pas à masquer un soleil radieux. La toile rayonne d'une atmosphère claire et festive, dont la dimension patriotique flamboie dans le claquement d'un grand drapeau français attaché au premier plan à droite. Dans le prolongement de l'axe de la main gauche du personnage, une montgolfière vient rappeler que les premiers engins volants furent réalisés par des Français, en 1783¹.

L'ambiance sportive et concurrentielle du tableau de La Fresnaye est augmentée par la représentation, en bas à droite, d'un voilier signifié par un phoque et une voile aurique contrastant sur le bleu sombre d'un lac – le voilier symbolise la « Belle plaisance », et ses régates très populaire à l'époque². La toile impressionne d'autre part par son silence – celui de la montgolfière et du voilier, comme une réponse méprisante aux tableaux hurlants des concurrents futuristes. La conquête de l'air et des eaux se faisait paisiblement, dans une confiance sereine qui semblait sourdre d'un ancrage affirmé dans le terroir de la nation. Les deux jeunes hommes de la toile en effet, sont plongés dans un paysage rural, encadrés par les maisons d'un village aux toitures de tuiles rouges et orangées, aux abords d'une forêt qui surplombe le lac, un peu de la même manière que les paysages traditionnels d'Henri Le Fauconnier. Un clocher de lauzes domine, par sa couleur de pierre, le village, et termine le triangle constitué par les carrures des deux personnages. Comme pour confirmer que la conquête de l'air se ferait dans la force tranquille des traditions françaises.

¹ Le 5 juin 1783, les frères Montgolfier avaient fait à Annonay, devant les membres des états du Vivarais, une démonstration de la possibilité de s'envoler avec leur ballon de onze mètres de diamètre gonflé par la chaleur.

² Voir François Puget, *Belle Plaisance, Nantes Erdre et Loire 1880-1930*, Editions Gradlon, Quimper, 1994.

Le tableau de La Fresnaye fut exposé au Salon d'Automne de 1913. Avec son format d'importance, il ne passa pas inaperçu dans ce Salon très international (les artistes étrangers au Salon d'Automne de 1913 représentaient près de 46 % des exposants²), surtout par son titre et le drapeau bleu blanc rouge qu'il arborait – un Salon d'Automne dont Apollinaire précisait qu'il montrait « un art très vivant, très ardent, très national, très raffiné, très moderne, très divers³ ». D'après Apollinaire toujours, *La Conquête de l'air* fut très bien reçu, le poète allant jusqu'à évoquer la « longue station » du sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts Léon Bérard devant le tableau⁴. Un peu plus tard Apollinaire décerna même à *La Conquête de l'air* le titre de « meilleure œuvre » de La Fresnaye⁵. La Fresnaye s'engageait de fait, en exploitant le sujet de la conquête de l'air, dans une véritable compétition internationale à la fois artistique et politique. Le futurisme ou ses émules s'inspiraient du même sujet : ainsi d'Ugo Giannattasio (1888-1958), qui exposa à la même époque, au Premier Salon d'Automne allemand organisé par *Der Sturm* à Berlin, un *Vol plané* (cat. n° 146).

Les participants de ce Salon d'Automne berlinois semblaient d'ailleurs fortement préoccupés par la concurrence, le sport, l'armée, le combat. Retenons quelques titres comme celui du dessin d'Albert Bloch, *Studie zum Ringkampf [Etude de combat]* (cat. n° 51), du futuriste Boccioni *Spiralförmige Ausdehnung von Muskeln in Bewegung [élançement en forme de spirale de muscles en mouvement]* (non numéroté), auxquels répondait le dessin mythologique *Kampf um die Leiche des Patroklos [Lutte pour le cadavre de Patrocle]* d'Alfred Kubin (cat. n° 230) et son correspondant biblique, la tapisserie d'Adriana van Rees-Dutilh, *Kain und Abel nach eigenem Entwurf [Caïn et Abel]* (cat. n° 310). Otakar Kubin semblait commenter l'ambiance du Salon avec *Der Zorn [La colère]* (cat. n° 239) et *Der Stolz [La Fierté]* (cat. n° 238), tandis que renchérisait N. Kulbin avec *Der Disput [La Dispute]* (cat. n° 244). Du côté du concours sportif, *Der Athlet [L'Athlète]* d'Amadeo de Souza Cardoso (cat. n° 334), donnait le ton avec *Radrennen [Course de chevaux]* de Lyonel Feininger (cat. n° 133). La réplique était renvoyée par les *Joueurs de football* de Gleizes (cat. n° 147), sans oublier le très important accrochage de Robert Delaunay, où l'on put voir les grandes toiles *Troisième Représentation Simultanée : L'Équipe du Cardiff* (cat. n° 93) et *Soleil Tour Aéroplane Simultané* (cat. n° 85), pour revenir aux avions. On n'était plus

² D'après les dénombrements proposés dans les *Annuaire Statistique de la Ville de Paris*, Paris, Masson, 1913 (1915) - Est considéré comme étranger un artiste né à l'étranger.

³ Guillaume Apollinaire, « M. Bérard inaugure le Salon d'Automne – un coup d'œil d'ensemble sur l'exposition du Grand-Palais », *L'Intransigeant*, 14 novembre 1913. *ŒPC* II, p. 606.

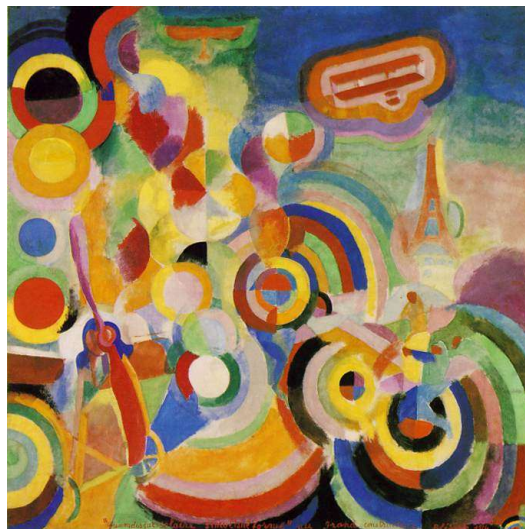
⁴ Id., « Le vernissage du Salon d'Automne », *L'Intransigeant*, 15 novembre 1913, *ibid.* p. 608.

⁵ Id., « Les Arts », *Les Soirées de Paris*, 15 mai 1914, *ibid.* p. 704.

loin du thème guerrier, dans lequel plongeait *Die Salve [La Salve]* (cat. n° 248) et *Soldatenkopf [Tête de soldat]* (non numéroté) de Michael Larionov. Quant au patriotisme, il fut célébré par le futuriste italien parisien Gino Severini, déjà pro-français dans son *Plastischer Rythmus des vierzehnten Juli [Rythme plastique du quatorze juillet]* (cat. n° 325).

L'aéroplane inspirait aussi les émules du futurisme. L'Anglais Christopher Nevinson, qui à la suite de Severini avait adhéré au futurisme, réalisa une de ses premières œuvres d'art appliqués futuristes sur ce thème : *Aerro Plane* (exposé à Londres, pour le Salon de l'*Allied Artists' Association*, en juin 1914). On comprendra que Robert Delaunay, premier concurrent des futuristes à Paris, se lançât de plus belle dans la conquête des airs, sa chanson sportive et patriotique. Il le fit cette fois de manière grandiose, avec l'*Hommage à Blériot*, qu'il envoya aux Indépendants en 1914 [Figure 61]. Dans un tournoiement d'hélices, matérialisations des formes circulaires et de leurs effets lumineux dont Delaunay se voulait le théoricien et le réalisateur, plusieurs avions semblent tourner dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Isolé au-dessus d'eux, un biplan domine le ciel de Paris symbolisé par la Tour Eiffel. Le mouvement circulaire général autour duquel s'organise la toile, prend son mouvement initial au cœur d'une cocarde tricolore : signification des plus claires, une fois de plus, que l'exploit de Blériot avait pris ses racines dans l'amour et la gloire de son pays. Avec cette grande toile de près de deux mètres sur plus d'un, Delaunay, l'artiste international, revenait, cette fois-ci symboliquement et esthétiquement, à ses prétentions françaises. L'aviation était devenue un sujet de « machine de Salon », de ces immenses toiles qui servaient à distinguer ceux qui les exposaient.

**Figure 61 : Robert Delaunay (1885-1941),
Hommage à Blériot, 1914,
huile sur toile, 194 x 128 cm, Kunstmuseum, Basel**



Tous étaient donc concernés par le nationalisme dans les arts. Picasso lui-même fit feu du bois « aviation » dans ses travaux de l'époque, comme pour s'en moquer et s'en servir à la fois. L'Espagnol avait été marqué par l'exposition de *La Conquête de l'air* de La

Fresnaye au Salon d'Automne¹. Il réalisa peu après trois petites natures mortes ovales, de format à peine plus gros qu'une feuille de papier, de version cubiste, et dont la plus petite fut encadrée d'un cordage à la manière de la *Nature-morte à la chaise cannée* de 1912. Leur titre parlait de lui-même : *Notre Avenir est dans l'Air* [Figure 62, Figure 63, Figure 64].

Figure 62 : Pablo Picasso (1881-1973), *La coquille Saint-Jacques ('Notre Avenir est dans l'air')*, Paris, printemps 1912, huile sur toile ovale, 38 x 55,2 cm, Eugène V Thaw Collection, NY, OPP.12:03.



Figure 63 : Pablo Picasso (1881-1973), *'Notre Avenir est dans l'Air'*, Paris. Printemps 1912, huile sur toile, 14 x 22 cm, Héritiers de Picasso. OPP.12 :04.



Figure 64 : Pablo Picasso (1881-1973), *'Notre Avenir est dans l'Air'*, Paris, printemps 1912, huile sur toile ovale encadrée de corde, 22 x 33 cm, Héritiers de Picasso, OPP.12:188.



S'agissait-il de tableaux pour blaguer, de prises de position pro-françaises ou des deux à la fois ? La troisième solution semble la meilleure. Picasso s'était inspiré d'un prospectus de propagande militaire [Figure 65] qu'il avait intégré aux éléments iconographiques de ses collages précédents : pipe, journal, table de café, symboles très parlants du quotidien de l'avant-garde parisienne, de ses discussions et de ses apéritifs dans les cafés de la capitale.

¹ D'après Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso, op. cit.*, p. 513.

Figure 65 : « Notre Avenir est dans l'air », couverture d'un prospectus de propagande militaire, 1912

(Archives Delaunay ? reproduit dans Robert Delaunay 1906-1914, *op. cit.* p. 228).



Jusqu'ici, les trois toiles de Picasso auraient pu tout à fait s'intégrer auprès des manifestes aéropatriotiques de La Fresnaye ou Delaunay ; à ceci près que ces petits formats étaient bien éloignés des grandes machines de Salon de ces derniers. A ceci près, également, que Picasso réduisait la question de l'aviation française à une discussion de café, à l'envol hasardeux d'un prospectus apparu peut-être dans sa boîte aux lettres, ou distribué dans la rue, éludant totalement toute la dimension militaire, sportive, festive et masculine du sujet. « Notre avenir est dans l'air » devenait presque la remarque enfumée d'un amateur de pipe enfermé dans son café, dans une dérision décapante.

La dérision cependant était tout autant un diagnostic très sévère à la fois sur les modes de l'époque et sur les renchérissements de l'avant-garde européenne. Dans une petite feuille humoristique barcelonaise, *PAPITU*, datée du 7 septembre 1909, Picasso avait déjà laissé les traces d'une de ses observations ironiques sur l'actualité de l'époque : la dernière page du journal porte encore la caricature par Picasso d'un Don Quichotte campé sur son cheval. Le maigre chevalier regarde vers le ciel où plane un monoplane – manifestement celui de Blériot¹. Picasso y avait inclus sa propre légende : « DON GUIXOT Y DON BLERHOT - Cuanta saragata ! Cuan jo vaig atravessar la manxa cap diari ne va parlar ». Traduisons, en gardant la musique : « DON QUICHOTTE ET DON BLÉRIOTTE - Quelle sarabande ! quand moi j'ai traversé la Manche, le journal n'en a pas parlé². »

Au Salon d'Automne de Berlin, en 1913, on avait d'ailleurs pu voir, entre les avions de Delaunay, les courses de Feininger, les muscles élancés de Boccioni et les dynamiques footballeurs de Delaunay et Gleizes, un *Don Quichotte* en plâtre (cat. n° 153) de l'artiste allemand Otto Gutfreund (1889-1927)... Entre les moulins du chevalier espagnol

¹ *PAPITU*, Barcelone, 7 septembre 1909. Cette coupure a été présentée dans une vitrine de l'exposition « Picasso et le Journal » (Musée Picasso, Paris, juin 2003) ; elle est conservée dans le fonds Picasso, 86.

² Je remercie Marc Vilarasau pour son aide de traducteur. L'expression correcte serait : „,cuanta saragata ! quan jo vaig travessar la Manxa, cap diari no en va parlar“.

et les hélices des hommages à l'aviation, il n'y avait pas grande distance. A la différence que *Don Quichotte* était un roman, et l'imminence de la guerre, une réalité.

Conclusion : observations

Avant-gardisme, concurrences internes au champ parisien, exportation à l'étranger de ces concurrences, recours au nationalisme esthétique pour mieux se distinguer : les acteurs de l'époque furent-ils conscients comme Picasso de ces logiques, des stratégies adoptées par les artistes, et du réel engrenage dont l'expansion internationale de la peinture parisienne des années 1910 fut le résultat ? Rares semblent les observateurs à s'être faits les témoins directs de ce mécanisme, à en proposer une analyse et une reconstitution. Le collectionneur tchèque Vincenc Kramar est peut-être le seul à avoir proposé une analyse percutante du champ international de l'art à l'époque. Partisan convaincu de Picasso et de la conception de l'art du marchand Daniel-Henry Kahnweiler, Kramar publia en 1913 pour une revue tchèque, une analyse extrêmement critique de l'exposition Le Fauconnier à Munich. Le texte s'intitulait le texte de manière déjà mordante : « Au chapitre des -ismes » [Annexe 4, p. 900]¹. Kramar commençait par mentionner la tournée internationale des futuristes, entamée par leur exposition de 1912 à Paris chez Bernheim-Jeune, se moquant de leurs discours tonitruants qui masquaient, à son avis, une mévente catastrophique. Les cubistes français, impressionnés par la stratégie des futuristes, et eux-mêmes conscients de l'importance d'une activité de propagande puisqu'ils la pratiquaient les uns pour les autres, durent d'après Kramar reconnaître « qu'ils étaient à côté des futuristes des novices en débrouillardise [...] qui avaient beaucoup à apprendre à l'école des Italiens, s'ils voulaient voir leurs ambitions couronnées de succès². » Citons la suite du papier de Kramar, qui pourrait résumer certains aspects notre travail – en y ôtant toutefois le mépris systématique accordé aux cubistes parisiens et aux amateurs allemands :

Arrivent, sur ces entrefaites, les futuristes, et les écailles tombent des yeux des cubistes qui repensent sans doute le vieux dicton : Nul n'est prophète en son pays. [...] Il faut aller à l'étranger, et envoyer des émissaires, tâter le terrain et organiser des expositions collectives dans les grands centres du mouvement nouveau des arts en Europe ! Il faut prendre pour première cible les pays germaniques, avant tout l'Allemagne ! Cézanne en a montré le chemin, et c'est un marché où les futuristes ont réellement fait d'excellentes affaires. En Allemagne on croit dur comme fer que tout art vient de Paris, on prend donc pour de l'art tout ce qui arrive muni du cachet de la capitale française.

¹ Vincenc Kramar, « Au chapitre des -ismes – En marge de l'exposition Le Fauconnier à Munich », *Umelecký mesicník*, vol. II [1913], n° 4-5, pp. 115-130. Traduction en français dans *Vincenc Kramar. Un collectionneur etc., op. cit.*, pp. 339-345.

² *Ibid.* p. 340.

Après avoir mentionné les premières expositions des cubistes français à l'étranger, Kramar s'attardait sur l'exemple de Le Fauconnier, de ses voyages et expositions en Hollande et à Munich. Il affirmait ensuite que Robert Delaunay avait suivi l'exemple de Le Fauconnier. La suite s'arrêtait sur le tournant nationaliste des cubistes français, commentant un numéro de la revue *Montjoie !* dans une volumineuse note de bas de page :

La publication, calquée, semble-t-il, sur la revue berlinoise *Der Sturm*, s'intitule *Montjoie !* et la rédaction est assurée par Canudo. Intéressant et révélateur est le sous-titre : « *Organe de l'impérialisme artistique français* ». Les cubistes etc. sont, de fait, de francs impérialistes, comme les futuristes, leurs prédécesseurs dans la voie de la conquête du monde. Les deux groupes veulent étendre leur sphère d'influence. [...] Les hommes de lettres, musiciens et artistes réunis au sein de *Montjoie !* se disent portés par une « ambition raciale » qui veut « *imposer au monde un type essentiel de culture* ». A croire que les cubistes etc. se sont souvenus des jours de gloire du XVIII^e siècle, [...] Il s'agirait essentiellement d'un « *imperium artis* ». MM. Metzinger, Gleizes, Apollinaire etc. mettent donc flamberge au vent pour nous imposer leur « culture », article pour lequel ils ne trouvent pas preneur chez eux. Nous savons pertinemment qu'un puissant courant nationaliste milite à Paris pour la sauvegarde de la tradition française, refusant le cubisme etc. en tant que produit d'un esprit barbare, russe ou allemand. Il se pourrait qu'on l'oblige à afficher l'étiquette « *made in Germany* », mais qu'augurer alors des exportations à destination d'Allemagne et d'ailleurs ? Drôle d'impérialisme donc, qui ferait peut-être mieux de s'intituler « société à responsabilité limitée ».

Insistant sur le péril auquel Le Fauconnier s'exposait sans le savoir en montrant ses œuvres à Munich à l'époque même de la grande exposition Picasso chez Thannhauser, Kramar comparait ensuite la technique d'expositions des cubistes français avec celle de Picasso : les cubistes français avaient été incapables de montrer leurs œuvres en rétrospective, le plus courageux étant Le Fauconnier qui ne fit jamais remonter les œuvres qu'il exposait plus tôt que 1908. Picasso, lui, était capable de montrer ses réalisations du début du siècle, et de faire preuve dès cette époque d'une originalité réelle. Les cubistes français, eux, n'allaient certes pas montrer des toiles qui à l'époque ne se distinguaient pas de celles des mouvements impressionniste, pointilliste puis fauve. Kramar terminait en accusant les cubistes français de ne faire que de l'abstraction cubisante d'une peinture finalement naturaliste, se perdant dans le respect dépassé de conventions académiques, que ne relevait pas une tendance exacerbée à la réflexion philosophique. Picasso, toujours lui, et lui au moins, n'exposait pas, ne parlait pas, mais travaillait.

Kramar reprenait ainsi le discours forgé autour de Picasso par Daniel-Henry Kahnweiler et les partisans de Picasso contre les cubistes français. Son article, surtout, insistait sur la dimension finalement parisienne de l'internationalisation de l'art moderne tentée par les artistes, tout en prouvant le caractère désormais international du champ de l'art moderne. Les

cubistes français avaient cru exporter à l'étranger les rivalités internes au champ artistique parisien, sans devoir prendre en compte les jugements réels des amateurs étrangers. Ils avaient cru pouvoir, en exportant leur peinture à l'étranger, profiter de la logique du « nul n'est prophète en son pays ». Kramar montrait qu'ils avaient eu tort. Certains amateurs étrangers connaissaient très bien les réalités du champ de l'art parisien ; ils étaient capables eux aussi de comparer ce qu'ils voyaient avec ce qu'ils avaient déjà vu. Ces amateurs n'étaient pas dupes des ambitions expansionnistes des artistes français, et encore moins de l'utilisation qu'ils feraient, à leur retour à Paris, de leur présence dans les expositions étrangères. Le marché international n'était pas une panacée, surtout lorsqu'on oubliait trop vite l'existence du public étranger.

Chapitre XI.

Le travail des œuvres, ou la stratégie des expositions différenciées

Le public, ou les publics étrangers, étaient de fait une réalité irréductible dont l'artiste d'avant-garde des années 1910 devait tenir compte, à moins de renoncer simplement à faire carrière en dehors des frontières françaises, et même carrière tout simplement, puisque le nouveau champ des avant-gardes s'était irréductiblement internationalisé. Les carrières internationales les plus réussies, furent celles qui n'eurent pas peur de se fonder justement sur la différenciation des publics étrangers, en même temps que sur les allées et venues des acheteurs de peinture avant-gardiste entre les capitales européennes. En premier lieu, celles d'Henri Matisse et de Pablo Picasso, mais aussi celles d'artistes plus en retrait, dont la percée internationale fut pourtant extrêmement rapide : Robert Delaunay ou Marc Chagall. Autant les profils sociaux, esthétiques et culturels de ces quatre artistes étaient extrêmement différents, et leurs atouts commerciaux (marchands, amis critiques ou poètes), culturels (nationalité française ou étrangère), linguistiques (parler ou non le français, parler ou non une langue étrangère et en particulier l'allemand, puisqu'on s'investissait sur le marché d'outre-Rhin) plus déséquilibrés encore, autant les carrières internationales de ces quatre peintres se fondèrent sur une même stratégie : celle des *expositions différenciées*.

Faire des expositions différenciées, c'était simplement ne pas exposer les mêmes œuvres dans les mêmes endroits, selon la même scénographie, entourées du même discours esthétique et critique. C'était jouer sur la hiérarchie symbolique des capitales culturelles, tirant parti de l'origine parisienne de l'artiste, et des décalages évidents entre les champs artistiques nationaux. C'était donc appliquer le résultat d'observations attentives de l'état du marché international de l'art moderne, de celui, surtout, de la géopolitique internationale des arts, des lettres et des diplomaties. C'était, en fait, extrêmement bien connaître les réalités du monde de l'art des années 1910. Une telle connaissance n'était possible qu'à l'aide des atouts que, près de vingt ans plus tard, Georges Turpin conseillait à ses lecteurs d'utiliser : marchands, critiques et poètes cosmopolites, recours aux revues internationales, constitution réflexive de ses expositions, pari, enfin, sur les effets de la rumeur, de ses ricochets d'une capitale à un autre, d'un Salon à l'autre, d'une revue à l'autre, d'un groupe d'artistes à un autre.

Le rayonnement international de l'œuvre de Matisse fut largement favorisé par l'action de Félix Fénéon et de la galerie Bernheim-Jeune, avec laquelle Matisse passa plusieurs contrats avant la Première Guerre. La carrière de Picasso n'est pas non plus séparable du travail énorme d'exportation de sa peinture que fit son marchand parisien, Daniel-Henry Kahnweiler. Dans ces deux cas, les marchands, plus ou moins aidés par leurs artistes, parvinrent à les introduire sur le marché de l'art moderne étranger au bout d'un travail de présentation, parfois d'assagissement, en tout cas d'explicitation au public étranger, dont il n'était certainement pas question à Paris où l'on optait pour une position radicale.

Il y eut des artistes cependant, qui s'efforcèrent de gérer individuellement leurs expositions à l'étranger et qui réussirent, parfois, à faire des carrières internationales. Parmi les cas de succès solitaires, et peu redevables à l'action des marchands, il faut compter en particulier ceux de Robert Delaunay et les débuts du Russe Marc Chagall. Les deux peintres surent adapter eux-mêmes leurs expositions aux différents milieux dans lesquels ils les montraient. Chagall était handicapé par sa pauvreté, son statut d'étranger, sa maîtrise aléatoire de la langue française, sa différence juive. Mais il sut faire de sa familiarité avec plusieurs cultures un atout. Robert Delaunay, quant à lui, était animé par un réel esprit d'entreprise multinationale et avait eu la chance d'épouser une femme russe qui parlait l'allemand. >Ces deux artistes ouverts à l'interculturalité rencontrèrent les dispositions similaires de deux poètes francophones : Guillaume Apollinaire et Blaise Cendrars. Ainsi leurs profils individuels déjà « intermédiaires » purent bénéficier en outre de l'assistance des deux poètes.

A) Matisse et Picasso exportés, ou la stratégie de présentation des œuvres

On ne dira jamais assez combien certains marchands contribuèrent au succès international et à l'acceptation parisienne ultérieure de leurs peintres, dont la peinture scandalisait le public français. Fénéon, à la galerie Bernheim-Jeune, fit pour Matisse ce qu'il avait fait pour Signac : l'intégrer dans une version classique de l'art moderne et lui assurer une gloire non partagée à l'étranger, parmi les jeunes peintres modernes – celle d'un futur maître. Kahnweiler fit pour Picasso ce que Vollard avait fait pour Gauguin, mais de manière à la fois plus radicale et plus honnête : ne cherchant pas à étendre son réseau d'amateurs par des expositions à Paris, il mita exclusivement, après 1909, sur les expositions de Picasso à l'étranger, contribuant ainsi à créer une aura d'interrogation autour de la figure du cubiste espagnol. Si Fénéon, cependant, pouvait assagir le fauve en exposant de lui des toiles moins vives, ou aux figures moins déformées que celles qu'il montrait à Paris, Kahnweiler n'avait

pas de tableaux cubistes aux lignes courbes pour les exposer à l'étranger. Sa stratégie fut plus osée, mais tout aussi efficace : il exposa Picasso comme s'il avait été déjà un maître. Il organisa de petites rétrospectives dont le parcours pouvait faire comprendre que l'Espagnol n'en était pas arrivé au cubisme sans raison, qu'il savait extrêmement bien peindre et dessiner, et qu'il avait derrière lui plusieurs années d'une pratique excellente des arts plastiques.

1. Matisse à l'étranger : fauve aux griffes élimées ?

Fénéon, qui restait à l'écoute du monde de l'art, connaissait probablement Matisse depuis l'été 1904, puisque les deux rendirent visite à Signac à Saint-Tropez à la même époque¹. Fénéon avait acquis chez Druet une nature morte de Matisse en août 1905, et pensait ouvrir sa propre galerie d'art. Matisse, nouveau jeune à soutenir, était à cette époque un nouvel émule du pointillisme, héritier prometteur de la méthode de Signac, et preuve vivante (et réjouissante) que l'esthétique dont Fénéon avait répandu la théorie, depuis 1886, était capable de se renouveler.

La rupture de l'artiste avec le divisionnisme n'entama rien dans le soutien de Fénéon à Matisse, au contraire. La réputation sulfureuse de Matisse, dans l'incident du Salon d'Automne de 1905, était tout à fait à même d'intéresser le futur marchand dont le goût pour l'originalité et le déni des conventions étaient presque légendaires, depuis son implication dans les attentats anarchistes des années 1890. Sa nouvelle galerie se devait de miser sur une telle personnalité. Louis Vauxcelles avait publié son compte-rendu du Salon d'Automne le 17 octobre 1905 dans *Le Gil Blas*, où il s'arrêtait sur les toiles de Matisse : « son envoi – il le sait du reste – aura le sort d'une vierge chrétienne livrée aux fauves du cirque ». L'ouverture du Salon avait eu lieu le lendemain. Dès le 21 octobre, Fénéon organisa une rencontre entre Matisse et le romancier et critique Octave Mirbeau dont l'influence dans la presse et les milieux artistiques internationaux était connue². Lorsque Fénéon, finalement, préféra être salarié qu'indépendant, et parvint à ouvrir une section de peinture moderne contemporaine à la galerie Bernheim-Jeune en novembre 1906, son soutien à Matisse le fauve était acquis. Il revint vers lui en février 1907, une fois passés les délais de démarrage de son affaire : « Les Bernheim m'ont confié la direction de leur magasin de la rue Richepanse. Je serais heureux

¹ H. Spurling, *Henri Matisse 1869-1908*, *op. cit.*, p. 306, qui se trompe évidemment en donnant la date de 1905.

² *Ibid.* p. 342.

de mettre en circulation de votre peinture et veux croire que nous nous entendrons le mieux du monde à ce sujet¹. »

L'idée était attrayante pour Matisse : la galerie pouvait effectivement « mettre sa peinture en circulation » assez largement, via son réseau d'extension européenne. S'ajoutait, au rayonnement international des Bernheim-Jeune, le réseau relationnel de Fénéon lui-même – qui n'était autre que celui du postimpressionnisme, entre France, Allemagne, Autriche et Belgique. Matisse avait le profil évident d'une carrière ancrée dans le réseau franco-germano-belge qui avait contribué à l'expansion internationale du pointillisme et du nabisme. Il était épaulé par Fénéon, connu de Mirbeau ; on le connaissait comme l'ancien émule de Signac ; il s'entendait bien avec Henri-Edmond Cross et le sculpteur Aristide Maillol. Matisse avait d'ailleurs un pied dans ce réseau depuis 1905, ayant exposé en février au Salon de la Libre Esthétique, où il était connu comme adepte du pointillisme de Signac. C'est par l'intermédiaire de ce même réseau, aidé très probablement par la galerie Druet, qu'en mars-avril 1907, cinq dessins de Matisse furent exposés à Vienne, à la galerie Miethke, autour de l'exposition consacrée à Gauguin, en même temps que neuf dessins de Marquet, des toiles de Jean Puy et Louis Valtat, et des œuvres de Cézanne, Émile Bernard, Signac, Seurat, Van Rysselberghe et de Maurice Denis. Deux dessins de Matisse firent en mai 1907 le voyage de Vienne vers Budapest, et furent accrochées au *Nemzeti Szalon* (Salon national) de printemps.

Dans le réseau postimpressionniste cependant, la place de Matisse n'était que secondaire, et son succès de scandale depuis 1905 n'avait manifestement pas suffi pour le rendre intéressant à l'étranger. Cinq dessins à Vienne faisaient-ils le poids à côté des huit toiles du peintre pas encore fauve Louis Valtat (1869-1952) ? Valtat, qui avait exposé au Salon d'Automne de 1905, était plus ou moins assimilé aux fauves – l'une de ses peintures, le *Paysage aux rochers* de 1902, fut reproduite dans le journal *L'Illustration* du 4 novembre 1905, à côté de celles de Manguin, Matisse, Derain, Puy et Rouault, mais n'offrait pas du tout les couleurs pures et les aplats de Matisse ou Derain². Sans l'aura d'un scandale de presse, Valtat bénéficiait d'un atout beaucoup plus efficace : le soutien du marchand Ambroise Vollard, qui détenait l'intégralité de sa production et le soutenait apparemment beaucoup plus que Druet ne soutenait Matisse. On aurait pu en dire autant à propos de Jean

¹ Lettre de Fénéon à Matisse, adressée à Collioure, Paris le 23 février 1907, Archives Matisse, Paris.

² Il n'existe pas encore de biographie sur Louis Valtat. Son petit-fils Louis-André Valtat en rédige une actuellement. On trouve quelques éléments sur la carrière du peintre, cependant, sur le site de l'Association des Amis de Louis Valtat (<http://www.valtat.com>). C'est de là que sont tirées certaines informations ci-dessus.

Puy, représenté par sept peintures à l'exposition de Vienne, des huiles que Vollard avait envoyées lui aussi¹.

La carrière de Matisse à l'étranger ne fut donc pas d'abord le résultat immédiat de son succès de scandale à Paris. Il lui fallait pour décoller un introducteur vers le marché étranger. Druet remplissait très mal cette fonction. Fénéon se proposa. Un contrat oral fut passé entre le peintre et la galerie Bernheim-Jeune. Fénéon avait première vue sur les toiles de Matisse, « le droit de les acheter toutes et l'obligation d'en acheter la majeure part² », après entente sur les prix. Matisse devait céder à Bernheim-Jeune le quart des sommes obtenues de commandes directes (portraits ou décorations). Fénéon trouva bientôt à Matisse un amateur russe, Serge Morosoff, puis se tourna vers ses relations avec le réseau des amateurs allemands de peinture postimpressionniste.

Ici encore pourtant, la tâche n'était pas gagnée d'avance. Fénéon écrivit à Matisse en septembre 1907 : « Un de nos clients habituels, M. Morosoff, moscovite actuellement au Grand Hôtel, *ne se décidait pas à nous acheter un de vos tableaux*. Nous avons tâché de lui *persuader* de vous en acheter un au Salon d'Automne, où figureraient, lui avons-nous affirmé, vos œuvres les plus caractéristiques³. » Une forte persuasion était manifestement nécessaire pour faire accepter Matisse aux collectionneurs de postimpressionnisme, amateurs des douces figures de Maurice Denis, des rêves exotiques de Gauguin ou des paysages méridionaux resplendissants de Paul Signac.

Il en fut de même du côté allemand. Fénéon avait fait connaître Matisse à Kessler, ainsi qu'à Karl-Ernst Osthaus, le fondateur à Hagen du Musée Folkwang. Les deux hommes étaient des clients fidèles de Bernheim-Jeune et des collectionneurs enthousiastes de peinture postimpressionniste. En octobre 1907, Osthaus acquit l'*Asphodèle*⁴ de Matisse. La nature morte était plus proche des volutes du *Jugendstil*, que des natures-mortes au couteau que Matisse exposait en France à la même époque. Elle convenait certes aux goûts d'Osthaus. Au début de 1908, Fénéon montra à Kessler qui était de passage à Paris, *Une rue à Arcueil* et le

¹ Les nombreuses lettres envoyées par Jean Puy à Vollard, à partir de 1906, et conservées dans le fonds Vollard, laissent penser que le marchand misa sur le peintre comme il le fit sur Valtat. Une lettre de Puy à Vollard, datée du 19 février 1913, confirme cette hypothèse pour l'année 1913 : « vous avez mon entière production » (Fonds Vollard, Paris, Ms421 (2,2), f°217). La correspondance de Vollard confirme que le marchand envoya en communication 60 toiles à Miethke, dont les 7 huiles de Puy, 9 toiles de Valtat, ainsi que des œuvres de Luce, Gauguin, Bernard, Laprade, Cézanne et Denis, mais aucun dessin de Matisse (Lettre de Vollard à la galerie Miethke de Vienne, Paris, 6 mars 1907. Registre des doubles de la correspondance de Vollard, Fonds Vollard, Ms421 (4,1) f° 114-115).

² Lettre de Fénéon à Matisse, 11 mars 1907, Archives Matisse.

³ Lettre de Fénéon à Matisse, Paris, le 26 septembre 1907, Archives Matisse. Je souligne.

⁴ Lettre de Fénéon à Matisse, Paris, le 21 octobre 1907 : « Au moment d'expédier à Osthaus votre "Asphodèle" qu'il a acquis [*sic*] ce matin, je constate qu'il n'est pas signé. Voudriez-vous avoir l'obligeance de venir l'orner de votre nom ? ». Archives Matisse. Il s'agit de la *Nature-morte aux asphodèles*, Collioure, été 1907, huile sur toile, 114 x 87 cm, Museum Folkwang, Essen.

lui proposa pour 600 francs¹. L'achat n'eut apparemment pas lieu. Le collectionneur allemand ne semblait pas convaincu par les toiles du fauve. Les pages de son journal laissent paraître plutôt du scepticisme et une incompréhension interrogative qui n'allaient pas au-delà de l'intérêt attentiste. Le 25 février 1908, Kessler nota sa rencontre chez Bernheim-Jeune avec le député socialiste Marcel Sembat, grand soutien de Matisse. Ce dernier avait eu besoin d'affirmer à Kessler que le peintre était « tout sauf ésotérique² ». Neuf mois plus tard, Kessler causait avec Maurice Denis des anciens fauves, et s'interrogeait avec lui sur leur « mépris de l'impressionnisme », sans se prononcer réellement et personnellement sur cette question³. L'exportation des toiles du fauve n'était donc pas une tâche facile.

Apaiser le fauve : première tentative

Comment, donc, faire passer Matisse auprès des réseaux d'amateurs étrangers ? Il était judicieux de mettre sa peinture au niveau de ces collectionneurs. Lorsqu'on observe, en effet, les œuvres de Matisse exposées à l'étranger après 1907, on constate que leur style s'adoucit – voire s'assagit, comparé à celui des toiles ou des dessins présentés dans les expositions parisiennes. Dans cette stratégie, Fénéon n'était pas seul : Matisse y collaborait. Invité une deuxième fois à la Libre Esthétique de Bruxelles, pour l'exposition de 1906, l'artiste avait déjà opté pour une présentation plus douce que celle du Salon d'Automne de 1905 ou de ses autres expositions parisiennes, chez Eugène Druet en mars 1906 et aux Indépendants la même année. Les archives de la Libre Esthétique montrent que les artistes invités à Bruxelles envoyaient les toiles qu'ils voulaient. Or Matisse n'exposa pas de portraits, mais seulement des paysages ou des natures mortes, genres où la couleur vive et non-représentative ne choquait évidemment pas autant que sur les visages.

Les toiles mentionnées au catalogue de la Libre Esthétique de 1906 étaient les suivantes : n° 162 : *Coin de Cheminée* ; n° 163, *Nature-Morte* ; n° 164, *Vase de fleurs* ; n° 165, *Quai de la Tournelle* ; n° 166, *Nature morte* ; n° 167, *Dans l'Atelier* ; n° 168, *Etude*. Il est difficile d'identifier le *Coin de Cheminée*. L'Atelier était probablement *l'Atelier sous*

¹ « Cet Henri-Matisse, Une Rue à Arcueil, que vous avez vu hier, je l'ai acheté, ce matin, à M. Fayet, dans de bonnes conditions : de sorte que si, par hasard, vous aimiez cette toile assez pour l'acheter, elle serait maintenant vôtre pour 600 fr. [...] ». Lettre de Fénéon à Kessler, Paris, 18 janvier 1908, DLA, Nachlass Kessler.

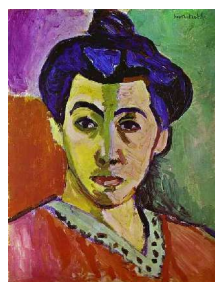
² „Er sei Alles Andre als esoterisch“ – Journal de Kessler, DLA (25 février 1908).

³ Journal, 21 novembre 1908 : « Abends Denis geholfen seine Bilder aufhängen. Ich erwähnte Hepp und dass er in seinem Artikel über den salon d'Automne von der jüngeren Generation gesagt habe, sie habe „le mépris de l'Impressionisme“. Der Ausdruck „mépris“ sei doch wohl etwas stark. Denis : „Eh bien non, ce n'est pas trop fort. Moi qui, comme vous le savez, place Renoir au dessus de tout, je dois dire que des hommes comme Matisse, comme Friez [*sic*], méprisent vraiment les Impressionnistes. Voyez la préface du catalogue de l'exposition Braque, chez Kahnweiler. L'homme qui a écrit la préface trouve que Monet, Pissarro n'ont été que des ignorants et des fanatiques. » L'homme en question était évidemment Guillaume Apollinaire. Pierre Hepp était critique d'art à la *Grande Revue*, à la *Gazette des Beaux Arts* et à *l'Aurore*. Journal de Kessler, DLA.

les Toits, réalisé par Matisse en 1903 dans des tonalités fort sombres, où le peintre avait particulièrement travaillé la tridimensionnalité de sa toile et les effets de lumière : on y sentait l'enseignement académique reçu par Matisse dans sa jeunesse¹. La nature morte était très probablement pointilliste : les seules natures mortes réalisées par Matisse avant février 1906 furent des toiles encore néo-impressionnistes de 1904. Le *Vase de fleurs* enfin, désignait peut-être les *Tulipes Perroquets II* de 1906, où Matisse était revenu à un pointillisme élargi². Enfin le *Quai de la Tournelle*, non identifié, fut probablement réalisé par Matisse à la même époque que ses autres vues de la Seine. On pense en particulier au *Pont Saint-Michel* qui, d'après Pierre Schneider, aurait été réalisé en 1900³. Les œuvres envoyées par Matisse à Bruxelles ne dépassaient donc manifestement pas un pointillisme élargi. Leur distance était nette avec le portrait de la *Femme au chapeau* [Figure 66] exposé quelques mois plus tôt au Salon d'Automne de 1905, ou avec la femme à *La Raie verte* [Figure 67] réalisée également en 1905. Les deux femmes exhibaient une arrête du nez résumée par un trait vert, une tache verte au front et des tempes jaunies, une bouche bicolore et deux prunelles divergentes...



**Figure 66: Henri Matisse (1869-1954),
Femme au Chapeau, 1905,
huile sur toile, 80,6 x 59,7 cm,
San Francisco, collection Haas**



**Figure 67 : Henri Matisse (1869-1953),
La Raie verte (portrait de Mme Matisse), 1905,
huile sur toile, 40,5 x 32,5 cm,
Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Denmark**

Matisse s'était d'ailleurs attiré des éloges sur ses natures mortes, et de la part de personnalités attachées au postimpressionnisme. Lorsqu'il avait exposé, en juin 1905, ses *Tulipes perroquets*, peintes d'une manière pointilliste, Louis Vauxcelles avait été élogieux dans la presse, allant même jusqu'à lui envoyer personnellement une lettre de félicitations :

¹ *L'Atelier sous les Toits*, 1903, huile sur toile, 55 x 45 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Schneider et Carrà n° 17, p. 86

² *Les Tulipes perroquets II*, 1906, huile sur bois, 46 x 55 cm, coll. particulière (cat. exp. *Matisse*, n°66).

³ *Pont Saint-Michel*, 1906, huile sur toile, 70,5 x 91 cm, New York, collection Burden, Schneider & Carrà n° 64. Cette toile serait datée de 1906 par erreur, d'après Pierre Schneider. De fait, son style n'a vraiment rien à voir avec celui des œuvres de 1906.

Je n'avais pas cru, je l'avoue, que Monsieur Matisse, de qui j'ai cru devoir critiquer avec une amicale vivacité la récente incursion chez les néo-impressionnistes, pût, grâce à l'exclusif procédé du point, obtenir d'aussi beaux effets de lumière, de volume et de vibration. Ses tulipes sont d'or et de pourpre éclatante¹.

Et c'est, de même, à propos d'un paysage, que Matisse s'attira le soutien de Gustave Kahn, critique d'art de la génération symboliste, fort bien implanté entre la France, la Belgique et même l'Allemagne. Kahn publia dans *La Phalange*, le 15 octobre 1906, une « Lettre à un exposant du Salon d'Automne » évidemment adressée à Matisse, où l'on pouvait lire : « Je n'ai pas ri devant votre paysage [exposé au Salon d'Automne], parce que je ne vois pas du tout en quoi un paysage peut faire rire, et je ne me suis pas indigné, ignorant comment un paysage peut susciter une indignation². » Pointillisme, couleurs adoucies, volutes art nouveau, natures mortes et paysages donc : le fauve pouvait entrer sur le marché étranger.

Fénéon systématisa cette stratégie d'apaisement de la couleur, pour mieux suivre les goûts de ses clients étrangers. L'exposition de nature-mortes de Matisse à Hagen, au Musée Folkwang en novembre 1907, fut ainsi le fruit direct d'une collaboration entre le marchand et le directeur du musée, Karl-Ernst Osthaus. On constate que les toiles accrochées à cette occasion évitaient toutes le portrait, une fois encore. Parmi elles la *Nature-morte aux Asphodèles* [Figure 68] avait été prêtée par son propriétaire dont elle reflétait directement les goûts. Exactement à la même époque, dans une exposition de « Fleurs et natures mortes » ouverte chez Bernheim-Jeune du 14 au 30 novembre 1907, Matisse ou plutôt Fénéon présenta *Les Pivoines* et *Assiettes et melon* (cat. n° 34 et 35)³ : son entrée chez les grands marchands d'art de la rive droite devait rester sobre.

¹ Il s'agit de la peinture *Les Tulipes perroquets II*, printemps 1905, huile sur bois, 46 x 55 cm, collection particulière, Liechtenstein (cat. exp. *Matisse*, 1993, op. cit. n° 9). L'article de Louis Vauxcelles (*Gil Blas* du 14 juin 1905) est cité dans le même ouvrage (p. 423), ainsi que la lettre du critique à Matisse, datée du 27 juin 1905.

² *Ibid.* p. 430.

³ Il s'agit peut-être des toiles suivantes : *Vase de fleurs*, 1906, 19 x 24,5 cm, Chicago, Art Institute, donation Chadbourne, Schneider et Carrà n° 73, ou *Vase de fleurs*, 1907, Paris, collection Aubry- *ibid.* n° 91. Et *Nature morte au melon*, 1905, 66 x 81 cm, Merion, Barnes Foundation, Schneider et Carrà n° 48.

**Figure 68 : Henri Matisse (1869-1953),
Nature-morte aux asphodèle, Collioure, été 1907,
 huile sur toile, 114 x 87 cm,
 Museum Folkwang, Essen**



Il en fut de même à Moscou. Pour l'exposition de la Toison d'Or, du 18 avril au 24 mai 1908, Fénéon envoya *La Coiffure* (n° 124), *La Terrasse (Saint-Tropez)* (n° 18), *La Malade* (n° 126), *Le Géranium* (n° 127), *La Jetée de Collioure* (n° 128). On peut identifier plusieurs de ces toiles. *La Terrasse de Saint-Tropez*¹, peinte en 1904 auprès de Signac, gardait encore une facture impressionniste. Le tableau avait d'ailleurs pâti, dans l'estime de Matisse, de la sévérité de Signac qui s'agaçait de sa touche large, application trop timide selon lui de la discipline pointilliste². *La Coiffure (La Toilette)* de 1907 représentait deux femmes, l'une nue, assise, l'autre debout en train de la coiffer. La coiffeuse, blonde avec un beau chignon, est vêtue d'une robe sombre au tombé très gracieux. La femme nue est cernée de noir, mais garde une position très féminine, la jambe gauche repliée sur la jambe droite, et tenue par sa main sous le genou qui masque son pubis : la décence était sauvée. *Le Géranium* était certainement la *Nature morte au pélargonium* de 1906-1907³. Quant à la *Jetée de Collioure*, peut-être s'agissait-il de la *La fenêtre [ouverte à Collioure]*, de 1905⁴, aux couleurs claires de l'été provençal.

« *Le dessinateur et le coloriste* »

On exportait donc un fauve plus doux qu'il ne l'était à Paris. L'histoire du fauvisme et de son expansion à l'étranger a parlé d'une explosion de couleur en Europe, qui aurait influencé outre-frontière les nouvelles avant-gardes, en particulier les expressionnistes allemands ou les coloristes russes⁵. Il convient de revenir sur cette interprétation, en tout cas jusqu'en 1908. La couleur envoyée à l'étranger n'était pas aussi vive que celle qui explosait à

¹ *La Terrasse de Saint-Tropez*, 1904, huile sur toile, 72 x 58 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

² D'après Hilary Spurling, *op. cit.* p. 299.

³ *Nature morte au pélargonium*, 1906-1907, 100 x 81 cm, Chicago, Art Institute, Scheider et Carrà n° 67.

⁴ *La fenêtre [ouverte à Collioure]*, 1905, New York, collection Whitney, 55 x 46 cm, Schneider et Carrà n° 40.

⁵ Voir par exemple l'exposition *Le Fauvisme ou « l'épreuve du feu »*. *Eruption de la modernité en Europe*, cat. exp. Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2000.

Paris. Ce fut d'ailleurs moins le peintre de la couleur qui se fit connaître à l'étranger, que l'excellent dessinateur en noir et blanc dont les œuvres graphiques pouvaient voyager plus facilement que les lourdes toiles ou panneaux de bois peints à l'huile. Outre les toiles analysées plus haut, les œuvres de Matisse exportées à l'étranger jusqu'en 1908 furent en effet plus souvent des travaux en noir et blanc ou au crayon. Matisse envoya huit dessins à l'exposition des arts graphiques de la Sécession de Berlin, ouverte en décembre 1907, un dessin l'année suivante. A New York, en avril 1908, c'est une exposition de dessins, d'aquarelles, de lithographies et de gravures qui fut organisée par Edward Steichen dans la galerie d'Alfred Stieglitz, *The Little Galleries of the Photo-Secession*, au 291 Fifth Avenue.

Les travaux en noir et blanc de Matisse pouvaient contribuer à son assez bonne réception à l'étranger. Gustave Kahn lui-même avait écrit en 1907 que la finesse des dessins de Matisse rachetait l'agressivité de ses huiles : « M. Matisse fera crier par un nu très hardi. Il a eu l'idée de la défendre par d'excellents dessins, d'une santé et d'une précision remarquables¹. » Le noir et blanc passait beaucoup mieux en effet que les huiles, et le trait, mieux que les aplats hallucinants des huiles de Matisse. Le peintre américain Walter Pach raconte ainsi dans ses mémoires qu'il interviewa Matisse vers 1908 pour un article qui devait paraître dans un journal populaire new-yorkais. Pach ne parvint pas à faire publier son papier, ayant eu la mauvaise idée d'y joindre des illustrations de peintures du fauve. « Lorsque les yeux du rédacteur en chef sont tombées sur ces illustrations, il a décidé sans hésiter que c'était impubliable – même dans les pages d'un journal à sensation² ». On objectera que le journaliste Gelett Burgess vint interviewer Matisse au printemps 1908 justement pour parler des « Fauves de Paris », et y décrivit effectivement leur couleur virulente. En peignant une femme avec une « large bande verte sur le nez », Matisse s'était « engagé le premier sur les terres inexplorées du laid ». Burgess cependant ne publia son papier qu'en mai 1910³...

Le « roi des Fauves » fut assez bien reçu, en revanche, lors de son exposition d'œuvres graphiques à la galerie de Stieglitz, en avril 1908. Fauve, il ne l'était plus à New York à cause de sa couleur, mais à cause du « style » et de la « simplicité sommaire » de ses esquisses « étrangement belles⁴ » - donc plus si fauve, finalement, et plutôt barbare, ou primitif, dans la lignée de Paul Gauguin. Matisse, qui organisa l'exposition personnellement avec Steichen, contribua très certainement à cette stratégie de présentation à l'étranger, qui

¹ *L'Aurore*, mars 1907, à l'occasion du Salon des Indépendants. Cité in *Henri Matisse, op. cit.*, p. 435.

² Walter Pach, *Queer Things Painting : Forty Years in the World of Art*, New York, 1938, p. 119, cité par Hilary Spurling, *op. cit.* p. 419.

³ „The Wild Men of Paris“, *The Architectural Record*, mai 1910. *Henri Matisse 1904-1917, op. cit.*, p. 84.

⁴ J. Edgar Chamberlin, *New York Evening Mail*, 1908, repris dans *Henri Matisse 1904-1917, op. cit.* p. 83.

était en même temps une explicitation de son art. L'artiste en effet était très attentif à se faire comprendre. C'est dans cette perspective qu'il s'était mis à multiplier les tentatives d'explication à partir de 1907, ouvrant les portes de son atelier du 19 quai Saint Michel le mardi après-midi, et montrant ses œuvres anciennes aux visiteurs¹ – des œuvres anciennes qui pouvaient éclaircir pourquoi et comment le peintre en était arrivé au fauvisme. Le 15 décembre 1907, dans *La Phalange*, Guillaume Apollinaire publia un entretien où le peintre se présentait comme un modeste artiste, qui n'avait « jamais évité l'influence des autres », prônant la « sincérité vis-à-vis de soi-même » et le dialogue incessant avec « les autres conceptions plastiques² ». Et Apollinaire de conclure : « Le propre de l'art de Matisse est d'être raisonnable ».

A cette époque surtout, Matisse finissait la rédaction de ses *Notes d'un peintre* entamées après un voyage en Italie à l'été 1907, et qu'il publia à Noël 1908 dans *La Grande Revue*³. L'article fut introduit par Georges Desvallières, le vice-président du Salon d'Automne, qui confirmait la possibilité d'une meilleure réception des dessins que des huiles du peintre :

Il faudra bien reconnaître, après cette lecture et l'examen des dessins [- et les huiles ?], quelles que soient les réserves que l'on puisse faire sur cet artiste, [qu']il a aidé par ses recherches aux développements de nos moyens d'expression plastique ; et cela, non par des innovations abracadabrantes, mais simplement en s'appuyant sur les trouvailles instinctives des artistes du moyen âge, des Hindous, des décorateurs orientaux⁴.

Ici encore, le fauvisme était interprété comme un retour aux âges primitifs, à une barbarie innocente et authentique. Et Desvallières, commentant un dessin de nu de Matisse reproduit en illustration, parlait d'« architecture solide dont toutes les proportions sont justes » ; tandis qu'à propos de l'utilisation de la couleur par Matisse, il convenait que l'artiste pouvait parfois « tomber dans le paradoxe » : « Notre bon goût personnel peut [...] parfois être choqué » - mais le dessin rattrapait tout : « il a libéré notre œil en quelque sorte, il a élargi notre compréhension du dessin ».

On pourrait multiplier encore les références à cette séparation entre « le dessinateur et le coloriste », comme l'écrivait Charles Morice dans le *Mercure de France* à propos des toiles envoyées par Matisse au Salon d'Automne de 1908. « Dans leur union l'un des deux succombe, et c'est le dessinateur, le constructeur⁵ ». Rien n'était plus clair sur la différence entre les huiles, où la couleur rendait difficile l'approche de Matisse, et les dessins où le

¹ D'après H. Spurling, *op. cit.*, p. 421.

² Guillaume Apollinaire, *La Phalange*, n° 18, 15 décembre 1907 – repris dans Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1992², 1972, pp. 54-58.

³ Henri Matisse, « Notes d'un peintre », *La Grande Revue*, 25 décembre 1908, t. 52. *Ibid.*, pp. 39 et suivantes.

⁴ *Ibid.* p. 39.

⁵ Charles Morice, *Le Mercure de France*, 1^{er} novembre 1908.

constructeur pouvait subjuguier. C'est ainsi à partir des dessins de Matisse que le grand historien d'art Bernard Berenson (1865-1959), qui avait rencontré l'artiste par l'intermédiaire de Leo Stein, prit la défense de Matisse. En réponse à un article très réprobateur sur le peintre, publié dans *The Nation* du 29 octobre 1908, il affirma :

[...] j'ai la conviction qu'il a, après vingt ans de recherches sérieuses, enfin trouvé la voie la plus élevée atteinte par les plus vieux maîtres des arts visuels depuis les seize derniers siècles au moins. C'est un superbe dessinateur. De sa couleur, je ne parlerai pas. Non qu'elle me déplaise – loin de là. Mais je peux mieux comprendre qu'elle échoue à charmer au premier abord parce que la couleur est quelque chose dont nous autres Européens sommes encore singulièrement peu sûrs¹.

Vers la respectabilité

En 1908, Matisse semblait donc assuré d'un bon début de carrière à l'étranger. L'artiste, qui, en février 1908, avait cru possible de s'émanciper de la tutelle de la galerie Bernheim-Jeune², reprit ses rapports d'exclusivité avec Fénéon. Il était sûr de lui désormais, mais il avait besoin du marchand pour que sa carrière internationale prît un nouveau tournant. Il discuta âprement la conclusion d'un contrat écrit lui, très précis – contrairement à celui, purement oral et reconduit jusqu'à 1940, qui liait par exemple Bonnard et Bernheim-Jeune. Ce contrat fut signé le 18 septembre 1909. Si Fénéon soulignait alors l'avantage d'une collaboration avec la prestigieuse maison de la rue Richepanse, il était évident que la galerie avait elle aussi beaucoup d'intérêts à miser sur Matisse :

MM. Bernheim-Jeune [...] vous prient d'admettre qu'ils puissent un jour ou l'autre acheter à mon magasin avec une très faible majoration pour leur collection personnelle à Paris, une de vos toiles qui leur plaira particulièrement. [...] Il n'est pas douteux que la présence au domicile de ces marchands et parmi leurs Renoirs et leurs Cézannes d'une belle œuvre vôtre aura une valeur de propagande et d'édification³.

C'était le départ d'une nouvelle collaboration, où cette fois l'échange serait réciproque : Matisse permettrait à Bernheim-Jeune d'élargir son réseau vers ces « faubourgs de Munich, de Berlin, de Moscou », comme l'écrivit Salmon en 1912, et de New York auxquels la galerie n'avait pas accès ; tandis que par Bernheim-Jeune, Matisse pourrait devenir un nouveau maître, « parmi les Renoir et les Cézanne ».

La galerie Bernheim-Jeune coopérait en effet, à l'étranger, avec des milieux plus centraux dans le monde de l'art, susceptibles de conférer au travail de Matisse, en l'exposant, une respectabilité que ses relations avec les milieux avant-gardistes étrangers ou avec des collectionneurs excentriques comme Stschoukine, ne lui offraient pas, même si le directeur

¹ Cité par le catalogue *Henri Matisse 1904-1917, op. cit.*, p. 87.

² Lettre de Fénéon à Matisse, Paris, le 14 février 1908, Archives Matisse, Paris.

³ Lettre de Fénéon à Matisse, Bernheim-Jeune, Paris, 22 octobre 1909. Archives Matisse.

du Musée de Munich, Hugo von Tschudi, était venu à lui sans la médiation de la galerie en octobre 1909¹. En outre, la galerie Bernheim-Jeune lui assurait l'avantage d'une situation géographique, économique et sociale de qualité. Paris était en effet un lieu d'attraction pour les amateurs étrangers qui affluaient rue Richepanse, en particulier lors des grandes expositions de la galerie. Fénéon vendit directement à Carl Sternheim, de Berlin², à Ernst Glaser³ ; à « M. Butler de Shrivensham (Angleterre) ⁴ » ou à Herbert Kullmann, de Manchester⁵. En 1913, il expédia à Matisse une feuille de comptes donnant le « Résultat de l'Exposition Henri-Matisse (14-19 avril 1913) ». Il y mentionnait les ventes faites à des amateurs étrangers venus à Paris : « Melle Friedlander, Hôtel Ritz, Place Vendôme » (un dessin à 200 francs), « Paul de Mendelsohn [*sic*]-Bartholdy, Jägerstrasse 49/50 Berlin W » (cinq dessins à 150 francs pièce), et Oskar Moll (ami de Matisse), « Trabenerstrasse 25, Berlin-Grunewald » (un dessin à 150 francs). Soit, sur un total de ventes de 1800 francs, 1100 francs payés par des amateurs étrangers après l'exposition d'avril 1913⁶.

C'est à la maison Bernheim-Jeune d'autre part, que les musées étrangers s'adressaient directement lorsqu'ils souhaitent acquérir une œuvre de Matisse. Tschudi, directeur de la Pinacothèque de Munich et son successeur Heinz Braune⁷, ou les organisateurs du *Sonderbund* de Cologne, pour la plupart directeurs de musées, inaugurèrent le mouvement. A partir de 1913 l'œuvre de Matisse attira les curateurs de musées britanniques (Leeds⁸ et Glasgow) et d'Europe centrale (en particulier Budapest⁹). De même, les organisateurs de la grande exposition de la Sécession de Rome, prévue pour 1914¹⁰, se tournèrent vers Fénéon. Pendant la guerre, le musée de Christiana prit le relais des musées allemands¹¹.

¹ « MM. Bernheim-Jeune ont appris avec plaisir que M. Hugo von Tschudi vous avait commandé une nature-morte de 50 pour le musée de Munich. / Ils approuvent la dérogation que vous avez faite à votre traité du 18 septembre 1909 en acceptant 2 000 F d'une toile que l'article V vous astreignait à ne pas vendre moins de 3750 F. » Lettre de Fénéon à Matisse, Bernheim-Jeune, Paris, 22 octobre 1909. Archives Matisse.

² Lettre de Fénéon à Matisse, Paris, 24 mai 1912 : « La "Nature-morte aux oranges" (n° 19326), que nous vous avons achetée 1589 F le 30 avril 1912, nous l'avons vendue aujourd'hui à M. Carl Sternheim » pour 4 000 F et une toile de Maurice Denis. Archives Matisse.

³ Vente le 15 juin 1912 de la *Matinée de Mars près Tanger*, d'après une lettre de Fénéon à Matisse du 21 août 1916. Archives Matisse.

⁴ Le tableau vendu était intitulé "La Marocaine jaune", pour 1275 F. Lettre de Fénéon à Matisse, Bernheim-Jeune, Paris, 2 novembre 1912. Archives Matisse.

⁵ Lettre de la galerie Bernheim-Jeune à Matisse, Paris, 8-11-13. Archives Matisse.

⁶ Paris, 9 mai 1912 [pour 1913], Archives Matisse.

⁷ Lettre de la galerie Bernheim-Jeune à Matisse, Paris, 18.6.13 : « Ce jour, nous avons vendu au Docteur Heinz Braune, 5 de vos lithographies pour 150 F ». Archives Matisse.

⁸ Fénéon à Matisse, 13 mai 1913 : « Nous avons vendu aujourd'hui, 25 frs, une des lithographies vous appartenant, en dépôt chez nous, à M. Franck Rutter, curator City Art Gallery, à Leeds. » Archives Matisse.

⁹ Lettre de la galerie Bernheim-Jeune et Cie à Matisse, Paris, 26/5/1913 : « Le Musée des Beaux-Arts de Budapest, [...] a acheté une série de douze de vos lithographies : 300 F. » Archives Matisse.

¹⁰ Lettre de M. Bernheim-Jeune à Henri-Matisse, tapée à la machine, Paris, 13 janvier 1914. Archives Matisse.

¹¹ Lettre de Fénéon à Matisse, Paris, 6 décembre 1916. Archives Matisse.

La galerie Bernheim-Jeune, enfin, disposait de contacts réguliers avec les plus importants marchands d'art des capitales étrangères. Le marchand Hans Goltz (1873-1927), de Munich, achetait chez Bernheim-Jeune les Matisse qu'il proposait dans sa vitrine¹. De même, Alfred Flechtheim, galeriste à Düsseldorf², ainsi que Ludwig Wilhelm Gutbier, marchand de Dresde³, Gaspari de Munich⁴ ou la célèbre galerie Fritz Gurlitt de Berlin⁵ y recouraient.

« *D'après les maîtres* »

Le directeur des musées de Munich, Hugo von Tschudi, n'avait réservé pour son premier achat d'un Matisse, en octobre 1909, ni une baigneuse, ni un portrait pour sa galerie, mais une magnifique *Nature morte aux géraniums* : Matisse la termina l'année suivante, en y travaillant particulièrement le contraste des volutes d'une tapisserie sur les pans d'une boiserie murale⁶. Cette toile aux couleurs variées se distinguait nettement dans la production de Matisse à cette époque, consacrée en majorité à des portraits et des nus très simplifiés, à la manière de *La Danse* (New York, Museum of Modern Art). De même il fallait, pour intégrer Matisse à ce nouveau réseau de l'art moderne légitimé et légitimant, montrer des œuvres point trop avant-gardistes. A cette époque, Bernheim-Jeune souhaitait en effet mettre en lumière la continuité entre la production de ses artistes et celle des grands maîtres de l'art français. La démonstration fut opérée de manière magistrale lors de l'exposition « D'après les maîtres », présentée rue Richempanse du 18 au 30 avril 1910 : Matisse y était représenté par un *Enlèvement de Rebecca* d'après Delacroix (cat. n° 14), près de tableaux de Chassériau ou de Fantin-Latour. Cette réinscription dans la tradition artistique occidentale était magistrale.

On comprendra que Fénéon ait proposé au monde de l'art moderne relativement officiel à l'époque en Europe, un artiste plutôt assagi. Les œuvres prêtées par le marchand à Düsseldorf, pour la grande exposition du *Sonderbund* (16 juillet-9 octobre 1910) par exemple, véhiculaient une image moins scandaleuse que celles exposées à Londres juste

¹ Bernheim-Jeune et Cie à Henri Matisse, Paris, le 15 novembre 1912 : « Monsieur Hans Goltz, marchand de tableaux, 1 Odeonplatz à Munich (Bavière) nous demande s'il vous serait agréable de mettre, chez lui, des bronzes de vous en dépôt. ». Et de Fénéon à Matisse, Paris, 20 mars 1913 : « Le 28 février 1913, nous avons vendu au marchand de tableaux Hans Glotz, de Munich : [...] "Le Port de Collioure 2300 F ». Archives Matisse.

² Lettre de Fénéon à Matisse, 7 avril 1913 : « La statuette [...] "petite figure de femme accroupie", nous en avons en dépôt l'épreuve 3. Nous l'avons vendue avant-hier 5 avril à Flechtheim 300 F ». Archives Matisse.

³ Lettre de Bernheim-Jeune et Cie à Matisse, Paris, 7 juin 1913 : « Nous avons vendu aujourd'hui à M. L. [sic] W. Gutbier, six de vos lithographies pour 180 F. » Archives Matisse.

⁴ Lettre de Fénéon à Matisse, Bernheim-Jeune, Paris, 8 décembre 1913. Archives Matisse.

⁵ Lettre de Fénéon à Matisse, Bernheim-Jeune, Paris, 29 mai 1914. Archives Matisse.

⁶ Il s'agit de la *Nature morte au géranium* que Matisse effectua, d'après le catalogue raisonné établi par Pierre Schneider et Massimo Carrà, en 1910 (cat. n° 137, Munich, Neue Pinacothek, 94,5 x 116 cm).

après, aux *Grafton Galleries* (8 novembre-15 janvier 1910). Deux ans après son premier passage à Londres, Matisse y fut encore tenu pour « le roi des *fumistes* en art »¹. Au *Sonderbund* en revanche, organisé par des administrateurs de musées allemands, Matisse ne montrait qu'un nu dont le bras levé et le genou dressé faisaient écho aux marbres antiques de la grande tradition classique². Le tableau fut reproduit dans le catalogue du *Sonderbund*. S'étonnera-t-on que Matisse fût accueilli comme un artiste complet ? Un critique allemand écrivit alors : « Il s'agit de purs problèmes allemands, mais traités en l'occurrence par l'art français dans le sens d'une sensualité picturale certaine et d'une véritable culture optique³. »

L'effort d'une « classicisation » de Matisse fut le même à Leipzig, pour la *Leipziger Jahresausstellung* d'avril 1912. Il s'agissait de mettre Matisse au niveau des « grands » de l'époque : Liebermann, Klinger, Monet, Renoir, Bourdelle, Cézanne, Klimt, George Minne, mais aussi Gauguin, Toulouse-Lautrec, Van Gogh ou les pointillistes. Dans cette intention, la galerie Bernheim-Jeune choisit encore le thème du nu : deux *Femme nue* (cat. n° 461a et 461b), répondaient aux nus magnifiques et magnifiés de Klinger⁴ ou de Von Stuck⁵. Le nu prenait ici une dimension classique, et permettait de mettre Matisse dans la suite des plus grands, depuis Cranach jusqu'à Renoir.

La distance était nette, ici encore, comme en 1910, avec les toiles géométriques très colorées que Matisse envoya aux *Grafton Galleries* de Londres en octobre 1912 : dans *La Conversation* (cat. n° 28) par exemple [Figure 69, p. 673], le paysage, vu par la fenêtre, atteint le hiératisme des personnages qui conversent dans un intérieur monochrome, et devient un coin de jardin géométrique où la nature est entièrement domestiquée⁶. La critique londonienne laissa échapper son étonnement : « si, comme on l'a dit, le génie est avant tout affaire d'énergie, alors Henri Matisse est un génie. Mais, hélas, votre œil tombe sur cette grotesque “conversation” et vous murmurez : “Non, pas une affaire d'énergie, une affaire de pyjamas⁷. » Et encore : « Pour le renoncement systématique à toute technique, et l'adieu à la ressemblance humaine, on dirigera le visiteur vers l'énorme tableau de ce maître, la

¹ P. G. Konody, “the Comic Cubists : Laughable Pictures at the Grafton Galleries”, *The Daily Mail*, Londres, 5 octobre 1912 – cite in *Henri Matisse*, 1993, *op. cit.* p. 454.

² Cat. exp. N° 82. Il s'agissait du *Nu à l'écharpe blanche*, 1909, huile sur toile, 116 x 89 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhague, Johannes Rump Collection.

³ Oskar Niemeyer, « Henri Matisse – Der Architektonische Rhythmus », *Sonderbund 1910 Denkschrift*, cité in *Henri Matisse*, 1993, *op. cit.* p. 445.

⁴ *Weiblicher Liegender Akt* par exemple, de Klinger, cat. n° 352 et 353.

⁵ *Weiblicher Akt*, cat. n° 741.

⁶ *La Conversation*, 1909-1912, Musée de l'Hermitage, Saint-Petersbourg (*Henri Matisse 1904-1917*, cat. exp. cité, n° 88 et 95).

⁷ James Huneker, « Decades of the New Art Moves Toward Big Changes », *The New York Sun*, Novembre 1912. cité in *Henri Matisse 1904-1917*, *op. cit.*, p. 454-455.

*Conversation*¹. » Le critique londonien Roger Fry commentait justement à la même occasion : « Dans sa *Conversation*, il n’y a aucune tension dramatique. Cet événement ordinaire est [...] placide, monumental et pondéré, tel une antique sculpture assyrienne. A première vue, il est grotesque². » Le rôle de Fénéon, dans la carrière internationale de Matisse, était justement de l’éloigner du grotesque, en le plaçant dans les grandes expositions destinées à introduire les amateurs étrangers à l’art moderne français sans pour autant les brusquer.

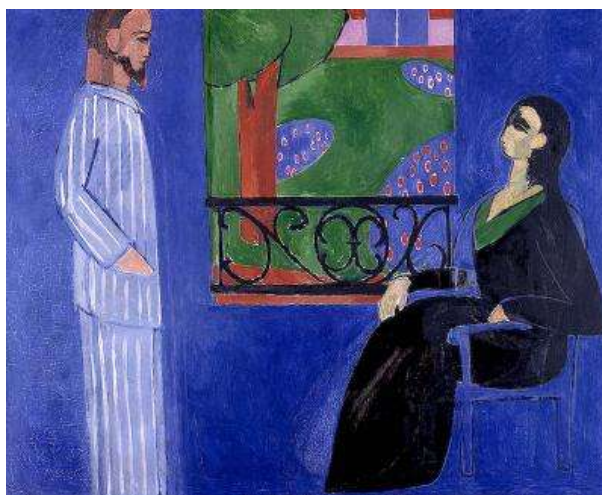


Figure 69 : Henri Matisse (1869-1953), *La Conversation*, 1909-1912, huile sur toile, 72 x 58 cm, musée de l’Ermitage, Saint-Pétersbourg

Prudence, frilosité ou stratégie ?

La prudence de Fénéon, dans ses envois de Matisse à l’étranger et en particulier en Allemagne, visait-elle à ne pas laisser dériver la réputation de la galerie Bernheim-Jeune ? Certes, les tableaux exposés à New York, pour *l’Armory Show* de 1913, firent scandale. Le *Nu Bleu (Souvenir de Biskra)* choqua par son « indécence voulue [...] absolument choquante³ ». Mais les toiles n’avaient été choisies ni par l’artiste ni par le marchand, et la seule toile prêtée par Bernheim-Jeune, *Joaquina* (cat. n° 402 à New York), une superbe Espagnole au port hautain sur fond rouge [Figure 70, p. 674], pouvait symboliser l’attachement de Fénéon à la dignité de la grande galerie parisienne⁴. Fénéon avait d’ailleurs refusé de prêter d’autres tableaux⁵.

¹ « The Post-Impressionists : An Interesting Exhibition », *The Morning Advertiser*, 4 octobre 1912, *ibid.* p. 482.

² « The Grafton Gallery : An Apologia », *The Nation*, Londres, 9 novembre 1912, pp. 250-251, *ibid.* p. 483.

³ Kenyon Cox, « The New Art : On Cubism and Futurism », *New York Sunday Times*, 16 mars 1913, cité in cat. exp. *Henri Matisse*, 1993, *op. cit.* p. 437. *Nu Bleu, Souvenir de Biskra*, est exposé sous le titre *La femme en bleu* (Collioure, début 1907 ; Huile sur toile, 92x142,5 cm, The Baltimore Museum of Art).

⁴ *Joaquina*, 1911, huile sur toile, Galerie Narodni, Prague.

⁵ D’après la lettre de Walter Pach à Henri Matisse, Lettre de Walter Pach à Henri Matisse, le 6 décembre 1912 : « M. Fénéon ne nous prête que la “Joaquina” et je me hâte d’aller chez lui et de recevoir sa confirmation du fait,

**Figure 70 : Henri Matisse (1869-1953),
Joaquina, 1911,
huile sur toile, 55 x 38,5 cm,
Galerie Narodni, Prague**



Parfois Fénéon semblait même frileux, notamment lorsqu'il s'agit de montrer Matisse dans les milieux plus officiels de l'art à l'étranger. Pourquoi, par exemple, l'absence de toiles de Matisse à la grande exposition de l'Institut français de Saint-Pétersbourg, en 1912 ? La galerie Bernheim-Jeune avait pourtant participé à l'organisation de cette manifestation officielle¹. On ne chercha pas à y imposer Matisse. L'art français s'arrêtait là-bas aux compositions harmonieuses de Bonnard, Vuillard ou Maillol, sans dépasser Derain, Vlaminck et Othon Friesz, fauves assagis pour l'occasion. Comme si le nom de Matisse le « fumiste » pouvait entacher celui des Bernheim-Jeune. Un courrier de Fénéon adressé à Matisse en 1913, témoigne d'ailleurs que le marchand se déchargeait parfois sur le peintre de certaines demandes auxquelles il ne tenait pas à mêler la galerie :

A. K. Brown [...], hon. secretary Royal Glasgow Institute of Fine Arts, et autres messieurs sont venus ici pour m'entretenir d'une exposition (8 août-15 novembre 1913) où ils voudraient voir figurer Henri-Matisse, Gauguin, Cézanne. J'ai montré assez peu de bonne volonté et leur ai conseillé Vollard pour Cézanne et vous-même pour vos œuvres, sans d'ailleurs refuser notre concours. A la réflexion, je regrette de ne pas m'être prêté mieux à leurs desseins. S'ils vont vous voir (je leur ai donné votre adresse), voulez-vous avoir l'obligeance de rétablir le contact² ?

Fénéon revint sur son avis, mais son premier mouvement avait été de séparer les activités de Bernheim-Jeune du nom si controversé d'Henri Matisse. Cette réaction est étonnante, dans la mesure où l'appel du *Glasgow Institute* émanait d'un musée important outre-Manche. Dans d'autres cas cependant, Fénéon fit preuve moins de frilosité que d'une conscience aiguë du profil culturel du public étranger auquel il avait affaire. Ainsi du public américain, Fénéon s'inquiétant en novembre 1914 de son puritanisme : « Quant au “Nu, paysage ensoleillé Cavalière”, son sujet n'est-il pas prohibitif à New York ? Vous l'aviez pourtant désigné³ ».

La carrière internationale de Matisse fut ainsi le résultat d'une prudence intelligente et d'expositions toujours choisies, si possible d'œuvres susceptibles de parler par elles-mêmes de la qualité du travail du peintre. La couleur put passer grâce au dessin ; les portraits aux

j'ai regretté qu'il ne pouvait nous donner davantage. » Archives Matisse, Paris.

¹ D'après mon entretien avec M. Guy-Patrice Dauberville, directeur de la galerie Bernheim-Jeune et petit-fils de Josse Bernheim-Jeune, Paris, le vendredi 25 juillet 2003.

² Lettre de Fénéon à Matisse, Paris, 6 mai 1913. Archives Matisse.

³ Fénéon à Matisse, Paris, 5 novembre 1914. Archives Matisse.

raies vertes, grâce à de magnifiques expositions plus historiques que contemporaines – Matisse fut ainsi placé parmi les grands.

2. Picasso entre la galerie Kahnweiler et les expositions étrangères : expositions évolutives et rétrospectives

La stratégie à l'origine de l'acceptation de Picasso à l'étranger fut parfois relativement similaire, dans la mesure où elle tira parti elle aussi d'une présentation historicisante, ou en rétrospectives, de l'œuvre de l'artiste. On a beaucoup écrit sur les acteurs de la percée de Picasso à l'étranger – un Picasso qui avait certes eu l'intelligence, très tôt, de cultiver des relations capables de le faire monter¹. C'est bien parce que ces premiers intermédiaires l'avaient soutenu, mettant en valeur ses réalisations des périodes bleue et rose, que Picasso était parvenu, en 1907, à une certaine indépendance financière, qui lui permit de réaliser les *Demoiselles d'Avignon*. Les nombreuses études sur ces « préparateurs » de la percée de Picasso, cependant, ont plus ancré leurs recherches sur les personnalités et les réseaux des médiateurs en question, que sur les modalités par lesquelles ils parvinrent à favoriser l'expansion, et surtout la compréhension, ou l'appréciation, de l'œuvre de Picasso. Les paragraphes qui suivent tentent d'apporter une première pierre à cette difficile entreprise.

Autant il est possible de documenter la stratégie d'exportation de l'œuvre de Matisse à l'étranger, autant il est plus délicat en effet de reconstituer celle de l'œuvre de Picasso, qui fut pourtant pour l'essentiel après 1908, le travail d'une seule personne : le marchand Daniel-Henry Kahnweiler. Kahnweiler, on l'a vu, avait fait connaissance avec Picasso en 1907, par l'intermédiaire de Uhde. Il devint l'ami et le marchand de Picasso qui lui laissa carte blanche dans la vente, l'exportation et la promotion de son œuvre. Kahnweiler avait pris la décision de ne plus exposer ses artistes en France, et de ne montrer leurs œuvres que dans les expositions étrangères. La stratégie du silence parisien devait être compensée par une réception importante à l'étranger, qui entretiendrait le mythe du cubisme, refusé à Paris mais couronné à l'étranger. Picasso pouvait s'entendre parfaitement avec la stratégie de Kahnweiler : il n'avait jamais participé aux Salons parisiens, ni aux Indépendants ni au Salon d'Automne. Il exposait d'ailleurs assez peu. Il collabora nettement à la stratégie de son marchand, non seulement en acceptant de signer avec lui un contrat d'exclusivité pour trois

¹ Voir en particulier Christian Geelhaar, *Picasso : Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs, 1899-1939*, Zurich, Palladion / ABC Verlag, 1993, et Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1996.

ans le 18 décembre 1912, mais encore en s'informant régulièrement des envois du marchand à l'étranger, et de la réception de ses expositions là-bas¹.

Kahnweiler parvint à ses fins : on parlait de Picasso à l'étranger et Paris ne comprenait pas cette réception incroyable. La peinture du cubiste, radicalement novatrice, était en effet inassimilable même par les connaisseurs parisiens de l'art moderne. Comment Kahnweiler réussit-il à la faire accepter à l'étranger ? On a pris pour habitude, en sociologie de l'art, de ne pas prendre au sérieux les affirmations *a posteriori* des grands marchands d'art, qui déniaient souvent des évidences – l'intéressement, le travail publicitaire ou l'entretien de réseaux de relations susceptibles de travailler à la gloire de leurs peintres. On aimerait pourtant ici accorder quelque crédit à Kahnweiler qui, dans un entretien avec Francis Crémieux, déclarait : « On croit toujours qu'un marchand de tableaux "lance" des peintres à grand renfort de coups de trompette et de publicité. Or, je n'ai pas dépensé un sou, même pour des annonces dans les journaux²... ». Kahnweiler ne dépensa pas un sou pour faire connaître ses peintres par coups de trompette. Certes, il avait de bonnes relations à l'étranger, ne serait-ce que par sa qualité d'Allemand. Mais pour exporter Picasso à l'étranger, et obtenir qu'on parlât sérieusement de lui, il fit surtout marcher son intelligence.

Premières expositions à l'étranger : modération, progression, ou Picasso l'excellent artiste

Lorsqu'on reconstitue les expositions de Picasso à l'étranger (autant qu'il est possible de reconnaître les œuvres et de les replacer dans l'ordre ou le contexte dans lequel elles furent exposées) on décèle une constante : celle de la présence, dans des expositions toutes postérieures à 1908, de toiles ou de dessins réalisés bien avant 1907- donc avant le tournant « cubiste » de l'Espagnol.

Avant l'intervention de Kahnweiler, ces toiles étaient exposées manifestement parce qu'elles plaisaient à ceux qui les montraient, tout simplement. Ainsi avait-on vu en décembre 1908 deux œuvres de Picasso chez Eugène Blot à Paris : *Le Canapé* et *La Divette*. Ces œuvres ne sont pas recensées par ses catalogues raisonnés³ ; mais leurs titres évoquent ceux de Toulouse-Lautrec, dont Picasso avait suivi l'exemple au cours de ses séjours parisien, en particulier en 1901 ; ce qui laisse penser que ces travaux sont à compter parmi les nombreux

¹ Cf. par exemple une lettre de Picasso à Kahnweiler datée du 12 juin 1912, reproduite dans le catalogue de l'exposition *Donation Louise et Michel Leiris – Collection Kahnweiler-Leiris*, *op. cit.*, p. 168.

² *Mes galeries et mes peintres*, Entretien avec Francis Crémieux, *op. cit.* p. 59 de l'édition de 1982.

³ On a utilisé pour ce travail le catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Picasso, réalisé par Enrique Mallen, qui réunit tous les catalogues réalisés sur ses travaux jusqu'ici : <http://www.tamu.edu/mocl/picasso>. Pour plus de facilité, les références des œuvres sont notées selon le classement de ce « Projet Picasso en Ligne » (Online Picasso Project), par les initiales OPP.

personnages de bohème ou de cabaret représentés par Picasso après 1900. Un an après cette exposition chez Eugène Blot, Picasso fut présenté à la galerie Notre-Dame-des-Champs. Un *Intérieur*, une *Nature Morte* et un *Clown* montraient encore le travail du Picasso d'avant 1907¹. Le Picasso montré à la galerie Notre-Dame-des-Champs était un artiste doué, moderne mais encore tout à fait assimilable, dans la lignée des avant-gardes de la génération 1890. Après cette exposition parisienne de décembre 1908-janvier 1909, Picasso n'exposa plus à Paris jusqu'en mars 1915, sauf une exposition chez Vollard en 1910-1911.

On trouvera en annexe une tentative de reconstitution des expositions de Picasso montrées entre 1909 et 1915 – toujours à l'étranger [Annexe 4, p. 900]². Une fois mises en série les œuvres exposées, et chaque exposition l'une après l'autre, on peut mettre en évidence le profil stylistique ou visuel des expositions considérées, et isoler l'influence de Kahnweiler dans l'organisation des envois de Picasso.

Les envois dont le marchand n'est vraisemblablement pas directement responsable, d'une part, sont en général assez « doux » - du moins au départ -, reflétant les goûts de collectionneurs manifestement pas encore prêts, jusqu'en 1912, à assimiler complètement le cubisme. Par exemple les quatre œuvres prêtées par le collectionneur hongrois Marzell Nemes (?-1930) à l'« Exposition internationale des impressionnistes » (*Nemzetközi Impresszionista Kiállítás*) de la Maison des Artistes de Budapest (*Művészház*), en avril 1910, sont d'un cubisme plutôt cézannien, tout à fait dans les limites de la représentation, à une époque où Picasso faisait pourtant des compositions déjà abstraites. Ce n'est qu'à l'exposition du *Sonderbund* de Cologne, au printemps 1912, qu'apparaît aux catalogues la mention d'un propriétaire de toiles cubistes postérieures à 1911 – et encore s'agit-il d'Alfred Flechtheim, marchand d'art et représentant en Allemagne de la galerie Kahnweiler. Tous les autres propriétaires mentionnés à cette occasion détiennent des œuvres non cubistes [Tableau 38, p. 918]. Ces remarques indiquent à l'évidence que si Picasso pouvait plaire, jusqu'en 1911-1912, c'était par des œuvres qui n'allaient pas au-delà du cubisme cézannien.

Kahnweiler, qui était très attentif à son public éventuel, dut tenir compte de ces observations. Les expositions où il intervint en envoyant des toiles de Picasso, présentent

¹ Dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Picasso, un seul *Clown*, daté de 1901, est recensé dans sa production avant 1908. Il s'agit du *Clown au singe*, Paris, 1901, huile sur toile, 33 x 19,1 cm (OPP.01:111). D'après Enrique Mallen, le *Clown* aurait eu un autre titre : *Le Pitre*, et aurait appartenu à la marchande d'art Berthe Weill en 1902, ce qui confirme cette antériorité. De même, deux intérieurs seulement sont répertoriés dans cette tranche temporelle, réalisés respectivement en 1899 et 1900 : *Intérieur avec vue sur fond enneigé*, Barcelone, 1899, huile sur toile, 50 x 32 cm, Musée Picasso, Barcelone (OPP.99:50) ; et *Intérieur de Els Quatre Gats*, Barcelone, 1900, huile sur toile, 41 x 28 cm. Simon M Jaglom Collection, New York (OPP.00:33).

² Cette reconstitution a été possible grâce aux catalogues de l'époque – et leur édition par Donald E. Gordon (*Modern Art Exhibitions 1900-1916*, Prestel Verlag, Munich, 1974), confrontés à l'édition en ligne du catalogue raisonné de l'œuvre de Picasso par l'universitaire texan Enrique Mallen (<http://www.tamu.edu/mocl/picasso>).

souvent un large éventail des productions de l'Espagnol, mais incluent toujours des œuvres de sa période pré-cubiste, en particulier de la période bleue. Kahnweiler montra le plus souvent possible des témoignages de l'époque où Picasso faisait un art très apprécié pour sa finesse, son engagement, son goût et sa virtuosité.

Proposer des toiles trop novatrices n'aurait d'ailleurs probablement pas convenu aux organisateurs d'expositions étrangères venus chercher des toiles chez Kahnweiler. Ainsi Roger Fry, organisateur de l'exposition londonienne *Manet and the Postimpressionists* de l'automne 1910, n'exposa que des toiles choisies chez le marchand Clovis Sagot qui détenait un nombre important de travaux du début du siècle (période bleue, période rose et période cézannienne) [Tableau 26, p. 911]. Sa sélection fut présentée de manière progressive, commençant par la période bleue, jusqu'à un cubisme encore « doux » - celui du primitivisme de l'étude de sculpture présentée à cette occasion, et celui encore cézannien du *Portrait de Clovis Sagot*. Ces œuvres étaient susceptibles de ne pas trop effrayer les amateurs de Gauguin et Cézanne qui venaient aux *Grafton Galleries*¹. Fry entendait mettre au centre de son exposition Manet et Cézanne, dont les autres peintres contemporains devaient être présentés comme les héritiers². De la *Fillette nue au panier de fleurs* de 1905, qui pouvait rappeler *l'Eve* de Cranach aux Offices³, aux *Deux Sœurs* symbolistes de la période bleue (1902), en passant par le très harmonieux *Nu sur fond rouge* de 1906, Picasso devenait surtout peintre de femmes douces sur fonds colorés – dont un *Bébé* était l'aboutissement heureux. Le portrait de *Clovis Sagot* pouvait être lu comme un héritage direct des portraits de Cézanne exposés justement à cette occasion⁴. Enfin les dessins exposés à cette occasion marquaient l'accent sur le lien entre Picasso et l'art primitif. Kahnweiler avait pourtant été sollicité par Roger Fry pour l'exposition londonienne – il y prêta en effet huit tableaux, mais aucun de Picasso : trois Derain et cinq Vlaminck. Le marchand, manifestement conscient des goûts conservateurs du public anglais, ne tenta pas d'imposer ses Picasso⁵.

Kahnweiler suivit cette stratégie lorsqu'il envoya à la Sécession de Berlin, au printemps 1911, quatre toiles de Picasso, toutes antérieures à 1907. C'était jouer le jeu de l'esthétique prônée là-bas : un art de bon goût, si possible symbolique et original [Tableau 29, p. 912]. L'exposition de dessins et d'aquarelles de Picasso à la *Photo Secession Gallery* de New-

¹ Fry, qui avait organisé l'exposition en deux mois, s'était adressé directement aux marchands parisiens – et non pas aux collectionneurs, sur les conseils de Robert Dell, correspondant à Paris du *Burlington Magazine* et très impliqué dans la galerie Barbazanges à Paris. Anna Gruetzner Robins, *Modern Art in Britain 1910-1914*, Merrel Holberton & Barbican Art Gallery, London, 1997, p. 44.

² *Ibid.*

³ Lucas Cranach, *Eve*, 1528. Huile sur bois, 167 x 61 cm, Galerie des Offices, Florence.

⁴ On pouvait voir en même temps, en effet, le *Portrait de l'artiste* (cat. n° 10), le *Portrait de Mme Cézanne* (n° 11) et un *Portrait d'homme à cravate bleue* (cat. n° 47) par Cézanne.

⁵ Une hypothèse confirmée par Anna Gruetzner Robins, *Modern Art in Britain*, *ibid.*, p. 44.

York, au printemps 1911, présenta un éventail un peu plus large de la production de Picasso. Mais la sélection, choisie par les organisateurs américains du *Show* sur les conseils de Kahnweiler, courait de 1905 à 1910, donc commençait avant le cubisme. Ce mode de présentation permettait de montrer d'une part que l'Espagnol était un excellent artiste ; d'autre part, que le cubisme de Picasso était l'aboutissement logique de sa trajectoire stylistique [Tableau 28, p. 912]. On retrouve la même stratégie dans l'envoi de Kahnweiler au *Moderne Kunstkring* d'Amsterdam, en octobre-novembre 1911 [Tableau 30, p. 913], couvrant les années 1903-1909, de la période bleue au cubisme cézannien.

Kahnweiler modulait cependant sa stratégie selon les publics. Pour le public anglais conservateur, la stratégie progressive et modérée s'imposait manifestement, comme le confirma l'exposition de dessins de Picasso réalisée en avril 1912 aux *Stafford Galleries* [Tableau 36, p. 917]. En revanche pour le public allemand, qu'il connaissait d'ailleurs beaucoup mieux, Kahnweiler élargit à partir de 1912 l'éventail de ses prêts. Sans sacrifier à la variété des expositions précédentes, et surtout pas à l'introduction de toiles bien antérieures au cubisme. Si à la Sécession de Berlin du printemps 1912 [Tableau 34, p. 915] on put voir cinq toiles, dont le très cubiste *Pont Neuf* (cat. n° 202) de 1911, cet envoi était tout à fait équilibré par l'exposition, ouverte à la même époque dans la galerie du *Sturm*, d'une soixantaine de dessins et gravures effectués par Picasso, pour la majorité avant 1907. C'était le début d'une nouvelle présentation de Picasso, capable de montrer jusqu'aux œuvres cubistes les plus récentes et les plus hermétiques, tout en leur assurant une intelligibilité rendue possible par leur agencement.

Picasso en rétrospectives – 1912-1914

Kahnweiler poursuivit en effet, à partir de 1912, la présentation d'un Picasso progressif, tout en y ajoutant une touche historique : celle des dates des œuvres, précisées désormais aux catalogues. Ç'avait déjà été le cas pour la deuxième exposition du *Cavalier Bleu* à Munich, en février 1912 ; ce le fut surtout pour l'exposition internationale du *Sonderbund*, ouverte à Cologne du 25 mai au 30 septembre 1912. Au *Cavalier Bleu* [Tableau 33, p. 914], les visiteurs purent ainsi voir, de Picasso, d'abord une *Tête de femme* de 1902, puis *l'Etreinte*, pastel réalisé en 1903, puis une *Tête* de 1909 qui répondait à celle de 1902. Cette progression aboutissait avec une *Nature morte* de 1910 – époque où Picasso avait adopté un style où s'entrecroisaient les plans, dans une déconstruction géométrique qu'on a appelée « cubisme analytique ». Au *Sonderbund* de Cologne, en 1912, la place pour appliquer cette présentation rétrospective de l'œuvre de Picasso était plus vaste : une salle avait été réservée au peintre (la

salle 8)¹. Seize œuvres de la période 1901-1906 et de la période 1907-1911, balayèrent ainsi l'évolution de Picasso, de la période bleue au cubisme synthétique le plus abstrait des natures mortes de l'année 1911 [Tableau 38, p. 918].

Ces expositions donnent ainsi l'impression générale d'une entreprise de légitimation des innovations de Picasso par ses travaux antérieurs. Cette orientation concordait tout à fait avec les perspectives des organisateurs du *Sonderbund*, qui entendaient, avait précisé Fénéon à Matisse, « réagir, par une manifestation éclatante, contre la campagne d'hostilité dont toute peinture étrangère [était] l'objet [...] en Allemagne². » Picasso d'ailleurs ne comprenait pas, qui écrivit à son marchand le 15 juillet 1912 :

[..] pourquoi les tipes [*sic*] du Sonderbund ont reproduit mon tableau celui de Haviland avant au lieu de un autre mieux et plus récent et dans le catalogue on aurait pu mettre dans le tableau de Matisse (Marguerite) appartenant à Monsieur Picasso et mon tableau du Sacré Cœur je voudrais savoir que ont-ils fait [*sic*] de lui³ ?

**Figure 71 : Pablo Picasso (1881-1973),
Le Sacré-Cœur, Paris, hiver 1909-1910,
huile sur toile, 92,5 x 65 cm,
musée Picasso, Paris**

[OPP.09:35]



Kahnweiler laissait faire les organisateurs, et n'avait pas imposé le *Sacré Cœur* [Figure 71], ni la mention de Picasso-collectionneur au catalogue de leur exposition, encore moins les toiles cubistes les plus récentes que le public allemand n'aurait certainement pas digérées⁴.

L'entreprise de légitimation du cubisme par ses antécédents stylistiques est confirmée par la présentation, à la même époque, de plusieurs expositions d'œuvres graphiques anciennes de Picasso : en mai 1912, trente-deux gravures et dessins, pour la plupart antérieurs à 1907 furent montrés à Berlin [Tableau 37, p. 917]. En même temps, la présentation à Londres, à la *Stafford Gallery*, de dessins de Picasso, était un véritable hommage au grand dessinateur, de ses travaux du début du siècle jusqu'aux débuts du

¹ *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Coeln, 1912*, Städtische Ausstellungshalle am Aachener Toor, 25 Mai – 30 Septembre 1912, Cologne, Dumont, 1912.

² Lettre de Félix Fénéon à Henri Matisse, 15 février 1911. Archives Matisse, Paris.

³ Lettre de Picasso à Kahnweiler, 15 juillet 1912 - cat. exp. *Donation Leiris*, p. 169.

⁴ *Le Sacré-Cœur*, Paris, hiver 1909-1910. Huile sur toile, 92,5 x 65 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.09:35.

cubisme [Tableau 35, p. 915]. Ce souci de justification historique ou rétrospectif put aller jusqu'à sa caricature : à Stuttgart, en mai 1914, la « Grande exposition » tenue dans le Palais royal des arts (*Königliches Kunstgebäude*) ne comportait qu'une œuvre du sulfureux Picasso : *Die Büglerin*, ou *La Repasseuse*, dont tout laisse penser qu'il s'agissait d'une toile de... 1904¹ [Tableau 49, p. 937].

Les envois successifs de la galerie Kahnweiler à l'étranger montraient donc Picasso en de petites rétrospectives. Ainsi en octobre 1912, lors de la deuxième exposition du *Moderne Kunstkring* d'Amsterdam, les visiteurs purent contempler une véritable petite chronologie illustrée de l'œuvre de Picasso, de 1901 à 1912 [Tableau 39, p. 920], et soigneusement datée. L'aboutissement de cette présentation historique de Picasso fut la vaste exposition organisée à Munich par la galerie Hans Goltz, en février 1913, où l'on voyait plus d'une centaine d'œuvres classées chronologiquement de 1901 à 1912 [Tableau 44, p. 924]. Ces rétrospectives donnaient au visiteur une compréhension raisonnée de l'œuvre de Picasso d'autant plus convaincante, qu'il n'était pas besoin de mots ou de textes pour la saisir. Picasso en rétrospectives devenait déjà un maître, dont la peinture suivait une évolution rigoureuse, hors de portée du hasard ou des caprices d'un artiste. La rupture cubiste devenait compréhensible.

Pédagogie : « De Michel-Ange à Picasso »

Cette méthode d'introduction à Picasso par sa période bleue, puis sa période rose, devait avoir pour effet de façonner du peintre espagnol une image de maître. C'était une véritable pédagogie, qui impliquait à la fois un sentiment de supériorité vis-à-vis du public qu'on cherchait à convaincre, et le souci de se mettre à sa portée. On peut s'interroger si Kahnweiler pratiqua cette pédagogie de manière consciente, et si la stratégie d'historicisation de Picasso fut perçue autour de lui. Du côté de Kahnweiler, l'hypothèse d'une stratégie consciente ne paraît pas improbable : elle rencontrait le souci réel, de la part des introducteurs de la peinture des avant-gardes parisiennes à l'étranger, de faire entrer leur public dans l'art contemporain et de lui faire comprendre l'art d'avant-garde. Pendant la guerre, Kahnweiler lui-même se fit pédagogue, expliquant dans son ouvrage *Vers le cubisme* comment Picasso et Braque étaient venus au cubisme – soit le « chemin vers le cubisme », comme le disait mieux le titre de son ouvrage en allemand *Der Weg zum Kubismus*².

Quant à savoir s'il y eut des témoins de cette pédagogie, comptons Apollinaire dans leurs rangs. Lui-même la pratiqua envers un type de public similaire de celui de Kahnweiler

¹ *La repasseuse*, 1904. Huile sur toile, 116,2 x 73 cm. Solomon R Guggenheim Museum, NYC. OPP.04:02.

² Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, 1920.

(un public étranger au fonctionnement du système artistique parisien) : celui de la province, et plus particulièrement du Midi. On lit dans les *Marches de Provence* de février 1912 un article qui met en œuvre exactement, et de façon même caricaturale, tous les éléments dont Kahnweiler avait fait usage de manière modérée : présentation rétrospective, avec si possible du bleu et du rose, et des toiles douces ; construction de Picasso en maître de l'art contemporain ; et suggestion qu'il descendait des plus grands peintres de l'histoire de l'art. Le titre de l'article était une thèse en soi, un résumé de l'idée centrale : « De Michel-Ange à Picasso » - Picasso était un maître.

L'article portait d'un compte-rendu rapide et allusif de la collection léguée au musée du Louvre par Alfred Chauchard (1821-1909), fondateur en 1855 des Magasins du Louvre, à sa mort en 1909. On y trouvait des Corot, des Meissonier et *l'Angélu* de Millet. Apollinaire commentait ensuite rapidement un ouvrage de propos sur l'art de Michel-Ange, pour venir à son sujet réel : faire l'éloge de Picasso. D'après le critique d'art, la peinture moderne vérifiait toutes les analyses faites jusqu'ici sur la peinture primitive : « Ce discernement, cette aisance, cette substance et ce nerf, en quoi Michel-Ange voyait les qualités de la bonne peinture, on les admirera devant les tableaux de Pablo Picasso. »

Le poète fondait ces affirmations sur une présentation historique de l'œuvre de Picasso, d'abord de sa période bleue, puis de sa période rose. Les « ciels pieux » de toiles « bleues comme les profondeurs » auxquelles Picasso avait « donné la vie », prélevaient aux toiles roses d'un « calme admirable » dans lesquelles « le peintre qui conçut tant de grâce jeune et grave s'achemi[nait] déjà vers les formes les plus objectives de l'art pour l'élever au sublime »... De cubisme en revanche, pas un mot – moins peut-être l'allusion du « sublime » ; de la violence des toiles de 1907, pas un mot non plus ; des Vénus primitives de 1908, des modelés architecturaux de 1909, des portraits désarticulés, des natures mortes aux plans enchevêtrés de 1910 et 1911, pas un trait. Apollinaire éludait complètement le cubisme. Et le « sublime » confinait au grotesque, dans une chute incroyable, qu'on peut soupçonner d'avoir été intentionnelle :

Picasso est de ceux-là dont Michel-Ange disait qu'ils méritent le nom d'aigles parce qu'ils surpassent tous les autres et se font jour à travers les nuages jusqu'à la lumière du soleil. Et aujourd'hui toute ombre a disparu. Le dernier cri de Goethe mourant : « Plus de lumière », monte de l'œuvre sublime et mystérieuse d'un Picasso comme il monte encore de l'œuvre de Rembrandt¹.

On peut s'interroger si l'article n'était pas plus une bouffonnerie ou qu'une défense sincère de la peinture de Picasso – ou bien les deux à la fois, la défense de Picasso passant par un

¹ Guillaume Apollinaire, « De Michel Ange à Picasso », *Les Marches de Provence*, février 1912 (*Œuvres en Prose complètes*, t. 2, *op. cit.*, pp. 396-398).

ped de nez à son public. Une fois de plus la blague sauvait l'art d'avant-garde. Apollinaire le Parisien s'amusa-t-il aux dépens de son lectorat provincial, dont il savait qu'il ne verrait pas des Picasso de sitôt ? En tout cas il caricaturait la méthode d'introduction à Picasso d'un public étranger – cet étranger était d'ailleurs culturellement plus éloigné que passé la frontière : c'était celui de la province.

Humour et radicalisme : un Picasso de contrastes

Ce travail rétrospectif sur Picasso fut probablement suffisant pour le faire apparaître, dans les capitales culturelles étrangères, comme un virtuose des styles allant d'une époque à une autre, d'une référence à l'autre – ce qu'il était réellement. En même temps, le jeu avant-gardiste restait modéré. C'est en particulier l'impression qui sourd de la reconstitution des œuvres envoyées à la *Second Post-impressionist Exhibition* de Londres (5 octobre-31 décembre 1912). Pour la plupart, les toiles prêtées par Kahnweiler étaient cubistes – mais d'un cubisme qui n'allait pas au-delà de la *Femme au pot de moutarde* de 1909. L'exposition jouait pourtant en même temps au radicalisme : la toute petite toile du *Bouillon Kub* (cat. n° 16) qui résumait en début d'exposition l'innovation de Picasso, était une première note d'humour et de dérision. Associées ensuite en groupe (n°60-71), une bonne dizaine de toiles continuaient le pied de nez cubiste, de *Buffalo Bill* à la tout de même modérée *Femme au pot de moutarde* – pour finir par une moquerie plus forte encore, celle de la magnifique églogue des *Paysans* de 1906 [Tableau 40, p. 922].

Même jeu sur les contrastes, et n'allant pas non plus jusqu'aux toiles les plus abstraites, dans les œuvres exposées à Munich en 1913 chez Hans Goltz. Deux têtes de femme se faisaient face, l'une de 1902 et l'autre de 1909 [Tableau 41, p. 923]. Ce fut aussi l'intention implicite de l'accrochage de *l'Armory Show* dont une photo, pour l'exposition de Chicago, montre le sévère *portrait de Madame Soler* de la période bleue (1904), juste au-dessus de la très moqueuse *Femme au pot de moutarde* (1909)¹ [Figure 80, p. 934]. Cette évolution de l'image de Picasso éclaire l'apparition, à la fin 1912, d'un deuxième type d'accrochage des toiles de l'Espagnol, parallèle à l'accrochage chronologique : celui du pot-pourri humoristique jouant sur l'oxymore. Parfois le procédé d'exposition chronologique était même inversé : les œuvres anciennes venaient à la fin, comme pour rassurer un spectateur outré, et torpiller l'éventuelle réaction habituelle : cet artiste est mauvais².

¹ Picasso ne fut d'ailleurs pas remarqué par la presse américaine en 1913. C'est dire si la sélection de ses œuvres présentée à New York, Chicago et Boston, était modérée.

² Voir les expositions de Prague, mai-juin 1913 [Tableau 48, p. 936], Berlin, octobre-novembre 1913 [p. 939] et Vienne, février-mars 1914 à la galerie Miethke [Tableau 61, p. 942].

Si Picasso, donc, était génial, non moins intelligents furent ceux qui s'occupèrent de la présentation de ses expositions à l'étranger, en particulier son marchand Daniel-Henry Kahnweiler. Les premiers envois d'œuvres du peintre à l'étranger avaient été intentionnellement modérés, veillant à toujours montrer des toiles antérieures à la période cubiste, qui prouvaient le talent de Picasso et pouvaient évidemment plaire. Après 1912, Picasso fut exposé pour l'essentiel en de petites rétrospectives qui présentaient de manière visuelle, donc on ne peut plus claire, l'évolution progressive de Picasso vers le cubisme. Picasso pouvait devenir un maître, au niveau des Cranach, Cézanne ou Michel-Ange. Une telle stratégie n'empêchait ni l'humour, ni le radicalisme : l'art de Picasso ne perdait pas sa saveur au détour de ces stratégies ; il n'en prenait que plus de relief.

Picasso, d'ailleurs, était-il génial ? Certes, c'était un peintre exceptionnel. Il l'était, avant tout, par sa dotation exceptionnelle de fils de peintre académique, qui connaissait donc l'état ancien du système artistique européen. Surdoué dans le style académique, il était capable de peindre ce qu'il voulait et de pasticher tous les styles. Ce qui l'incita, anarchisme aidant, à détruire cet héritage qui le maintenait dans l'ombre de ses origines. Cette attitude destructrice, qui contribuait à construire sa propre figure d'avant-gardiste, n'était pas seulement explicable par son (malin) génie. En partant à Paris, Picasso se plaça en position dominée, son statut d'Espagnol, immigré bohème instable à une époque où l'image sociale, culturelle et politique de l'Espagne était très négative¹. Le mouvement cubiste vers l'abstraction était une manière de s'affranchir du stigmate des stéréotypes véhiculés par l'image picturale de l'Espagne (coloriste et violente), construite par la vogue espagnoliste du XIX^e siècle². La volonté des cubistes « français » de dissocier le cubisme de ce lien originel à l'hispanité fantasmée de Picasso, peut en être une confirmation. Cette hispanité ne subsistait plus d'ailleurs que dans la signature de tableaux qu'on ne voyait pas, puisqu'ils étaient exposés à l'étranger – et que Picasso ne signa pas, chose importante, à l'époque de sa « cordée » avec Braque.

Dans cette perspective, la présentation historiciste des tableaux de Picasso pour faire passer le cubisme n'était pas seulement un artefact correspondant au rapport au temps de l'art pour les contemporains. C'était une sorte d'autobiographie reconstruite en commun par le peintre et son marchand, dont les trajectoires sociales complémentaires convergeaient, dans leur double éloignement de leur héritage (artistique, d'un côté, financier de l'autre). Picasso en rétrospectives, c'était Picasso.

¹ C'était, en effet, l'époque de l'anarchisme espagnol et de l'affaire Ferrer.

²

B) Succès individuels : multiculturalisme et connivences critiques

L'adaptation dans le choix des œuvres, ou leur présentation, influença parfois jusqu'à la création artistique elle-même, surtout dans le cas d'artistes qui n'avaient pas trouvé, ou pas cherché à trouver de marchand pour soutenir leurs carrières. Les meilleures réussites dans ce cas furent celles d'artistes suffisamment polyvalents et « multiculturellement » orientés, pour parvenir à eux-même varier leurs œuvres et leurs envois selon les lieux et les pays où ils exposaient. Comptons dans cette catégorie deux personnalités d'exception : Marc Chagall et Robert Delaunay. Les œuvres du jeune Marc Chagall, arrivé à Paris en 1910, sont incompréhensibles si on les sépare d'un jeu poétique, littéraire et commercial entre les cultures française, allemande et russe, auquel se prêtèrent les poètes qui le soutinrent, Apollinaire et Blaise Cendrars. Plus radicalement encore, l'œuvre de Robert Delaunay fut le travail plastique d'un fin stratège du rayonnement international, voire du commerce mondial, qui parvint à faire pour Paris de l'art à Paris, et pour l'étranger de la peinture internationale.

1. L'entreprise internationale Delaunay

Delaunay est un exemple extrême de l'investissement international des avant-gardes parisiennes, impliquant une véritable politique d'expositions qui, à partir de 1912-1913, se traduisit aussi dans les discours et dans la création de l'artiste. Cette attitude fut favorisée à la fois par les origines de l'artiste, par son mariage avec une artiste russe, et par les conditions du champ artistique dans lesquelles il pratiquait son art. L'entrepreneuriat commercial à l'échelle internationale était devenu le moyen pour Delaunay de marquer sa position et son originalité dans l'avant-garde de son époque. Ce fut une réussite.

Delaunay avait passé son enfance sous le signe du cosmopolitisme à la fois imaginaire et commerçant, où l'art, l'innovation, la publicité et le négoce faisaient bon ménage. Il était né en 1885 dans une famille de la haute bourgeoisie parisienne, dont les attitudes excentriques avaient favorisé la naissance chez lui d'un esprit très imaginaire. Ses parents développèrent cette imagination en l'emmenant à l'Exposition universelle de 1889, dont la Tour Eiffel et la galerie des Machines pouvaient fasciner un enfant de quatre ans¹. Après son divorce en 1894, la mère de Robert Delaunay, qui voyageait beaucoup, le confia à sa sœur aînée : l'enfant entra dans un milieu plus conformiste mais non moins baigné dans une

¹ Je prends ces informations dans le riche catalogue de l'exposition *Robert Delaunay 1906-1914 : De l'impressionnisme à l'abstraction*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1999.

pratique commerçante intelligemment présentée. Sa tante avait épousé, en effet, un important épiciier-fourreur, Charles Damour, qui était lié à la famille Chanel, commerçants de fourrure installés rue Saint-Honoré à Paris. L'imprégnation du jeune homme par cet esprit à la fois international et commercial s'étendit en 1900, quand Robert visita l'Exposition universelle : un village cosmopolite de plus de 40 000 exposants étrangers se donnait en spectacle aux pieds de la Tour Eiffel, symbole de modernité, admirée par 55 millions de visiteurs.

Cet héritage, Delaunay le raviva progressivement dans sa trajectoire de peintre. Sa non familiarité avec le monde de l'art le plaçait dès le départ en position marginale. Aspiré par l'avant-garde, Delaunay resta d'abord, jusqu'en 1910 au moins, à l'arrière du mouvement moderniste, toujours en suiveur d'innovations réalisées avant lui. Il lui manquait une confiance en lui que ses liens avec les avant-gardes étrangères, en particulier russes et allemandes, lui permirent de développer. C'est à partir de ce moment que l'artiste adopta, pour valoriser son art, une démarche sans complexes d'entrepreneur à l'échelle internationale.

Petits pas vers l'avant-garde

Delaunay mit du temps pour rejoindre l'avant-garde, restant plusieurs années en arrière des mouvements les plus avancés, toujours en retard d'un an ou deux. Sa trajectoire d'autodidacte peut largement expliquer qu'il fût, plus que les artistes de sa génération, soumis au syndrome de l'impossible innovation des années 1900-1905. Il avait passé son adolescence entre une scolarité en pensionnat et des vacances dans les résidences secondaires de son oncle, développant un goût affirmé pour le dessin et une attitude souvent en porte-à-faux avec les milieux dans lesquels il se trouvait. En 1902, à l'âge de dix-sept ans il quitta le lycée pour se former dans les ateliers du décorateur de théâtre Eugène Ronsin. Il y acquit une formation aux grandes compositions décoratives, qui le familiarisa à la réalisation de grands formats, aux figures visibles de loin, où les lignes et la couleur portaient toute la structure expressive du panneau. Deux années chez Ronsin le sensibilisèrent d'autre part aux propriétés matérielles et spatiales de la couleur. Il s'émancipait des tendances artistiques traditionnelles de son oncle Damour, élève de Cormon, qui l'avait initié à la peinture.

A dix-neuf ans, Delaunay se lança dans la peinture. Son premier envoi, au Salon des Indépendants de 1904, montrait des paysages impressionnistes dont il ne tarda pas à laisser l'inspiration pour se tourner vers l'effusion chromatique de Van Gogh et le synthétisme de Gauguin. Sa première participation au Salon d'Automne, en 1904, confirma d'autre part son intérêt pour le luminisme postimpressionniste. Dans les années suivantes, le peintre oscilla

entre synthétisme et postimpressionnisme, ne trouvant manifestement pas la voie de son originalité. Il rencontra, au Salon des Indépendants de 1906, Jean Metzinger qui l'encouragea à passer au divisionnisme. Tout en approfondissant ses recherches sur la couleur, Delaunay restait dans la lignée des grandes figures de l'avant-garde de la génération 1885-1890. Il entra également dans le réseau de ces jeunes en attente d'une place, exposant en 1907 à la galerie Berthe Weill aux côtés de Metzinger ou fréquentant la maison du collectionneur et marchand Wilhelm Uhde, chez qui il rencontra de nombreux peintres et critiques de la scène avant-gardiste internationale. Ce fut le début d'une forte insertion dans ce réseau, le salon de sa mère devenant également un lieu de rencontre où se croisaient le peintre américain Max Weber, le très original « Douanier » Henri Rousseau ou Metzinger l'ami de Delaunay.

Cette époque fut interrompue par douze mois de service militaire, aux termes duquel Delaunay fut réformé et rentra à Paris. Il trouva, à son retour en octobre 1908, une scène parisienne bouleversée par les suites du Salon d'Automne de 1907 où la rétrospective consacrée à Cézanne avait fait des remous. Jean Metzinger fréquentait maintenant le Bateau-Lavoir où peignait Picasso. Delaunay prit connaissance chez Kahnweiler des toiles cubistes de Braque et Picasso. Il retrouva également Léger et Le Fauconnier. Il fréquentait régulièrement Sonia et Wilhelm Uhde, rue Notre-Dame des Champs, où se rencontraient de nombreux artistes internationaux. L'artiste s'intégra aux recherches de l'avant-garde de l'époque. Il reprit ses pinceaux sur le thème de la ville de Laon où il avait passé son service militaire, adopta la palette de Cézanne. Il peignit à l'été 1909 une série de paysages de Saint-Cloud dans l'esprit du cubisme cézannien, qui manifestaient son intérêt pour les recherches de Braque et de Derain. Ces paysages complétaient une série de sept peintures représentant l'intérieur de l'église Saint Séverin à Paris, où il interprétait à sa manière la « brisure cézannienne » [Figure 72]. L'artiste avait donc suivi progressivement le passage des peintres de sa génération à l'avant-garde – mais toujours après les initiateurs des techniques qu'il adoptait.

Figure 72 :
Robert Delaunay (1885-1941),
***Saint-Severin* No. 3, 1909-10,**
huile sur toile, 114,1 x 88,6 cm,
Solomon R. Guggenheim Museum, New York



Delaunay cubiste français

Delaunay s'attacha bientôt aux préoccupations des peintres cubistes français, et à leur désir de construire une peinture moderne française. Il fréquentait, autour de 1909-1910, le cercle des anciens membres de l'Abbaye de Créteil, dont il avait fait connaissance par l'intermédiaire d'Alexandre Mercereau. Très impliqué désormais dans les discussions de l'avant-garde parisienne, et manifestement au courant des recherches de Braque et Picasso, il participa au groupement des cubistes français désireux de marquer leur différence dans le champ artistique français. Delaunay fut ainsi placé par son ami Metzinger aux côtés de Braque, Picasso, Le Fauconnier et lui-même parmi les fondateurs du cubisme, dans sa « Note sur la Peinture » parue dans *Pan* en octobre-novembre 1910. Lors du Salon des Indépendants de 1911, il fit partie de la fameuse Salle 41 où les cubistes français exposaient en groupe. Delaunay y exposait trois toiles intitulées *Paysage Paris* (cat. n° 1705- 1707), dont l'une était manifestement la *Tour aux Rideaux* aujourd'hui conservée à Düsseldorf [Figure 73]¹. C'est à ce titre qu'il fut invité au Salon des Indépendants de Bruxelles, ouvert du 10 juin au 3 juillet 1911, où il exposait aux côtés de Gleizes, Metzinger et Léger, Dunoyer de Segonzac et Le Fauconnier. Delaunay y exposait encore trois *Paysages de Paris*, dont *La Tour aux Rideaux*.

**Figure 73 : Robert Delaunay (1885-1941),
La Tour aux Rideaux, 1910-1911,
huile sur toile, 126,4 x 97 cm,
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf**



Cette *Tour aux Rideaux* participait très consciemment de l'entreprise de nationalisation du cubisme, autour de laquelle le groupe de la Salle 41 s'était mobilisé. Déjà le sujet choisi par Delaunay était sans conteste un hymne à l'esprit ingénieur célébré depuis l'Exposition

¹ Comme l'indique un compte-rendu de Roger Allard dans *La Rue*, avril 1911 : « La *Tour Eiffel* est un très gros effort et la trouvaille des rideaux évoquant le cadre de la fenêtre sont d'un vrai poète. » *ibid.* Anthologie, p. 238.

universelle de 1889 ; il manifestait le rayonnement international de Paris, de la Tour Eiffel s'adressant à l'univers et attirant des visiteurs du monde entier. Delaunay fondait son travail sur une réflexion esthétique marquée par l'héritage de l'art primitif français, dont on discutait manifestement beaucoup dans l'entourage de Gleizes et Metzinger. On lit ainsi, dans quelques notes prises lors d'un jeudi où Delaunay réunissait quelques amis à la fin des années 1930, pour leur enseigner sa conception de l'art :

[...] c'est l'époque de la destruction ; cela s'appelle "La Tour aux Rideaux". Cette toile était assez inédite, surtout au point de vue composition. C'est la seule qui ait des rideaux de chaque côté. Je me suis rappelé ce portrait de ce primitif français que j'aimais beaucoup. Maintenant je n'aime plus ce roi¹.

Le tableau primitif en question était le *Portrait de Charles VII* par Jean Fouquet [Figure 74], que Delaunay avait pu voir lors de ses visites au Louvre. L'art de la Renaissance était alors un sujet de discussion passionnée dans le cercle des cubistes français. Dans un texte intitulé « Le cubisme et la Tradition », rédigé en août ou à l'automne 1911, Albert Gleizes avait identifié le retour à la « tradition française » d'abord à « la grandeur, la clarté, l'équilibre et l'intelligence » issus de la Renaissance. L'article ne fut publié qu'en février 1913 dans *Montjoie !*, dans une version modifiée qui parlait cependant de « Notre plus glorieux ancêtre Jean Fouquet [...], génie national si sobre et si émouvant dans ses rapports de la nature à l'humain² ». La *Tour aux rideaux* de Delaunay s'insérait dans cette recherche du national.

**Figure 74 : Jean Fouquet (v. 1420-v.1481),
Portrait de Charles VII, roi de France (1403-1461),
vers 1450-1455,
huile sur bois (chêne), 98,8 x 84,5 cm,
Paris, musée du Louvre**



Maintenant impliqué dans le « groupe » cubiste, Delaunay n'avait pas pour autant conquis sa différence. Certes, sa technique se distinguait de celle de ses amis, par sa démarche de destruction des architectures et son souci de la couleur. Delaunay poursuivait en effet ses recherches sur la « peinture pure ». Tandis qu'il persistait dans son refus d'exposer au Salon d'Automne. Mais le public parisien, et surtout la communauté artistique parisienne, étaient-ils capables de percevoir cette originalité ? Manifestement non. Il fallait donc trouver une autre manière de se distinguer dans la mêlée avant-gardiste.

L'investissement international et la prise de distance avec le cubisme français

¹ Ce commentaire aurait été proposé le 16 février 1939, lors d'une projection de la *Tour aux Rideaux*. Robert Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait*, éd. Pierre Francastel, Paris, S.E.V.P.E.N, 1957, p. 221.

² Albert Gleizes, « Le Cubisme et la Tradition », *Montjoie !* 10 février 1913, p. 4.

C'est à partir de cette époque que Robert Delaunay misa, dans la construction de sa différence vis-à-vis des autres personnalités de l'avant-garde parisienne, sur l'investissement vers le marché étranger. Chez Wilhelm Uhde, au printemps 1909, il avait rencontré Sonia Terk, artiste russe qui avait épousé Uhde pour que sa famille accepte qu'elle reste en France. Sonia, après son divorce avec Uhde, put épouser Delaunay en novembre 1910. Chez Uhde, Delaunay s'était lié avec un petit groupe d'artistes étrangers – en particulier des Américains et des Russes. Par l'intermédiaire d'Elisabeth Epstein, une amie de Sonia, il entra en contact épistolaire avec Kandinsky à l'automne 1911. Delaunay fit envoyer par Epstein à Kandinsky des reproductions d'œuvres qu'il avait présentées aux Indépendants. L'échange entre les deux artistes, chacun tout à fait heureux de nouer une alliance avec un membre de l'avant-garde étrangère, fut le point de départ d'une collaboration dynamique : « Je vous remercie des envois des photos par Mme Epstein », lui écrivit Kandinsky le 29 octobre 1911 : « [...] Je vous enverrai le n° du Cavalier Bleu qui paraîtra au mois de janvier. Voudriez-vous bien écrire quelques réflexions sur votre but en art ? Sur le cubisme peut-être ? Ce qui vous plaira le mieux¹. » En décembre, Kandinsky proposa à Delaunay de figurer à l'exposition du *Blauer Reiter* - ce qui fut le cas (galerie Thannhauser, Munich, du 19 décembre au 1^{er} janvier 1912), avec sa première version de *Saint-Séverin, La Ville n° 2* (MNAM, Paris), *La Tour et La Ville* (Guggenheim, New York) ainsi qu'un dessin (probablement de la Tour, que Delaunay venait d'offrir à Kandinsky). Plusieurs œuvres lui furent achetées, qui témoignèrent d'une reconnaissance immédiate outre-Rhin.

Pour cette première exposition avec un groupe de l'avant-garde étrangère, Delaunay avait choisi un envoi assez représentatif de ses recherches à l'époque. Il comprit rapidement que ce type d'envoi ne marquait pas suffisamment son originalité. Il fallait souligner sa différence, comme il le fit dans une lettre adressée à Kandinsky en avril 1912 :

Cette recherche de la peinture pure, c'est le problème actuel. Je ne connais pas à Paris de peintres qui soient réellement à la recherche de ce monde idéal. Le groupe cubiste dont vous parlez ne cherche que dans la ligne, réservant à la couleur une place secondaire et non constructive².

Delaunay avait d'autant plus besoin de se distinguer des cubistes, que son exposition personnelle à Paris, à la galerie Barbazanges (28 février-7 mars 1912) venait d'être reçue comme celle d'un cubiste parmi les autres. En outre l'immense composition intitulée *La Ville de Paris* [Figure 56, p. 627], qu'il avait envoyée au Salon des Indépendants de 1912, ne pouvait que confirmer ces interprétations : trois grâces reliaient le passé des ponts de Paris à

¹ Lettre reproduite dans *Robert Delaunay, op. cit.*, p. 32.

² Robert Delaunay à Wassily Kandinsky, 5 avril 1912, dans Robert Delaunay, *Du Cubisme à l'Art abstrait, op. cit.*, p. 178.

l'avenir symbolisé par la Tour Eiffel, allégorie manifeste de la continuité entre tradition et modernité.

Dans la réaction de Robert Delaunay contre toute classification dévalorisante, ou plutôt infériorisante, l'alliance avec l'avant-garde étrangère devint rapidement un atout distinctif. L'artiste s'investit dans une entreprise de fédération des avant-gardes internationales, à laquelle devait participer Kandinsky. Une lettre de Kandinsky à sa compagne Gabriele Münter, du 29 septembre 1912, évoque l'idée de réaliser une version française de *l'Almanach du Cavalier bleu*¹. Le passage à Paris des peintres allemands Franz Marc et August Macke, qui se rendirent à l'atelier de Delaunay le 2 octobre 1912, fut l'occasion pour le peintre français de formuler plus nettement encore son rejet d'un cubisme « à la française ». De même, dans une lettre adressée au Suisse Paul Klee, qui était membre du *Blauer Reiter*, le 8 octobre, Delaunay prit parti contre « le classicisme des peintres qui se recommandent de la vérité classique », pour en appeler à un art nouveau destiné à « rayonner dans tout son éclat, avec sa nouvelle parure² ».

Fort des relations qu'il avait pu établir avec l'avant-garde munichoise et avec Herwarth Walden, le directeur de la galerie du *Sturm* à Berlin, Delaunay officialisa sa rupture avec les cubistes le 28 octobre 1912, en pleine exposition de la Section d'Or. Par une lettre publique adressée au critique Louis Vauxcelles, que ce dernier publia dans *Le Gil Blas*, il répondit à un article d'Olivier-Hourcade sur les origines du cubisme où il était présenté parmi les cubistes avec Metzinger, Gleizes et Le Fauconnier :

Je tiens à vous dire que je ne me rallie pas à l'opinion, qui est injustement basée, de M. Hourcade, qui me proclame créateur du cubisme, avec quatre de mes confrères et amis.

C'est à mon insu que quelques jeunes peintres se sont servis de mes anciennes études. Ils ont exposé dernièrement des toiles qu'ils appellent cubistes. Je n'expose pas³.

Olivier-Hourcade avait effectivement inclus Delaunay avec Metzinger et Gleizes dans une « formule française » du cubisme⁴. Cette interprétation n'était plus d'actualité pour Delaunay, qui se voulait un peintre radicalement indépendant, et non plus national, mais justement international.

Delaunay international

¹ « Delaunay projette une édition française du Cavalier Bleu et Madame Epstein serait désireuse de la traduire, à supposer, évidemment, qu'on trouve un éditeur. Il me demande si je suis d'accord. » Lettre de Kandinsky à Gabriele Münter, 29 septembre 1912, citée par le catalogue *Robert Delaunay 1906-1914, op. cit.* p. 38.

² Lettre de Robert Delaunay à Paul Klee, Paul Klee Stiftung, Kunstmuseum, Bern, *ibid.*

³ La rédaction : « Des origines du cubisme », *Gil Blas*, 28 octobre 1912.

⁴ *La Revue de France et des Pays français*, juin 1912, citée dans *Robert Delaunay 1906-1914, op. cit.* p. 244.

Delaunay se lança donc à l'automne 1912 dans une interprétation cosmopolite de sa peinture, entreprise idéale pour modifier son image trop locale (puisqu'elle était seulement nationale) et l'universaliser dans une direction propre à mettre en valeur l'expansion internationale de son œuvre. Depuis l'été 1911 il n'avait participé, à part son exposition personnelle chez Barbazanges, qu'à des manifestations étrangères : Bruxelles pour le Huitième Salon annuel des Indépendants (10 juin-3 juillet 1911), Munich pour la première exposition du *Blauer Reiter* (décembre 1911-janvier 1912) qui s'était ensuite transportée à Cologne (23-31 janvier). A la même époque, Delaunay avait exposé à Moscou au Valet de Carreau (janvier 1912), sur invitation de Kandinsky. Sa rencontre avec ce dernier avait été le détonateur d'une internationalisation extrêmement rapide pour sa carrière. En février 1912, Delaunay exposa encore avec le *Blauer Reiter*, de même qu'en mars 1912, pour la première exposition de la galerie *Der Sturm*, ouverte à Berlin par Herwarth Walden¹.

A la différence de ses concurrents de l'avant-garde parisienne cependant, Delaunay n'était pas invité dans les grands Salons internationaux de l'époque : il fut absent des expositions du *Sonderbund* à Düsseldorf et Cologne en 1910 et 1912 ; on ne vit pas non plus ses toiles aux *Post-Impressionist Exhibitions* de Londres en 1910 et 1912 ; on ne l'avait pas invité non plus aux expositions du *Moderne Kunstkring* à Amsterdam ; pas plus à la Société Manès de Prague, et encore moins à la Sécession de Berlin ou à la Libre Esthétique de Bruxelles. C'est toujours dans le réseau de Kandinsky et du *Sturm*, et le plus souvent dans de petites galeries, qu'on put voir ses œuvres à l'étranger. En avril 1912, ses œuvres furent encore montrées au *Sturm*², puis en juillet au *Moderne Kunstkring* de Zurich où Delaunay avait été invité par Hans Arp (1887-1966) qui avait obtenu son adresse de Kandinsky. En octobre, ce fut de nouveau la galerie Hans Goltz, où avait eu lieu la première exposition du *Blauer Reiter*, puis en janvier 1913 le *Sturm* de Berlin, pour une exposition conjointe avec Ardengo Soffici et Julie Baum. Walden lui permit, d'autre part, de participer à Budapest, à l'exposition qu'il avait organisée avec le directeur de la galerie *Művészház* [Maison des Artistes].

L'internationalisation de la carrière de Delaunay, donc, se fit par des voies totalement éloignées des grands Salons internationaux de l'art moderne, dont on parlait tant à l'époque. Cette différence pouvait être humiliante, alors que Gleizes, Le Fauconnier et Metzinger avaient été invités (via Mercereau) en Russie dès 1908, et qu'ils exposaient ensemble au *Moderne Kunstkring* d'Amsterdam en octobre 1912. Elle fut probablement une raison

¹ „Der Blaue Reiter, Franz Flaum, Kokoschka, Expressionisten“ - 12 mars - 10 mai 1912.

² 12 Avril - début mai : Fortsetzung des Hauptkatalogs "Die Futuristen".

supplémentaire pour Delaunay de marquer sa différence. Gleizes, Le Fauconnier et Metzinger avaient été invités à l'étranger à cause de leur réputation parisienne. Lui, qui ne montrait pas ses toiles au Salon d'Automne, orienterait sa carrière à l'image des artistes de Kahnweiler, mais indépendamment, vers l'étranger. C'est dans cette perspective qu'il ponctua sa déclaration au *Gil Blas*, où il prenait officiellement ses distances avec le cubisme parisien, de la phrase suivante : « Je n'expose pas¹ ».

Peinture pure à travers l'Europe

En même temps, Delaunay prit une direction nouvelle dans sa peinture, et dans la traduction plastique de sa position dans le champ de l'art moderne. Il passa d'une réflexion sur le sujet à une recherche sur la forme, propre à situer son œuvre dans la différence cosmopolite. La série des *Tour Eiffel* avait symbolisé sa participation au rayonnement artistique français, et inscrit son travail, avec *la Ville de Paris*, dans l'héritage d'une tradition française en lien avec l'actualité plastique parisienne. Les *Fenêtres*, commencées à l'été 1912, furent l'occasion d'un tournant et d'une réflexion plus profonde sur les vertus universelles de la peinture, fondées sur les théories de décomposition de la lumière et d'action physique des couleurs. Delaunay travailla plusieurs mois à une interprétation purement visuelle de la peinture, puisant chez Léonard de Vinci la recherche d'un langage universel des arts. Il rédigea à cette occasion un texte-manifeste sur « La Lumière² ». La peinture pouvait, par la couleur et la lumière, être le moyen de communication idéal entre les nationalités – ce que le peintre exprima très clairement dans sa correspondance avec ses homologues allemands. Une lettre de Delaunay à August Macke, écrite en 1912, se termine sur l'assurance que le Parisien veut encourager Macke « dans un sens de Vie, dans un mouvement que j'ai senti de moi à Vous, que je sentais déjà depuis longtemps, et que votre lettre n'a fait qu'augmenter. Si j'y réussis j'en suis heureux, à travers les difficultés de traduction des langages – et en plus de dire des choses concrètes par l'abstraction de mon vocabulaire de peintre³. »

Delaunay trouva en Apollinaire un collaborateur enthousiaste à cette interprétation universalisante et abstraite de son œuvre. Le poète, qui attendait une issue au jugement de l'affaire du vol de la Joconde dans lequel il avait été impliqué, passa le mois de novembre 1912 jusqu'à la mi décembre dans l'atelier de Delaunay. Là on discuta peinture, lumière, pureté de la couleur. Apollinaire écrivit alors un poème sur *les Fenêtres* de Delaunay, où les

¹ La rédaction : « Des origines du cubisme », *Gil Blas*, 28 octobre 1912.

² Robert Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait*, op. cit. p. 174.

³ *Ibid.* p. 187 (lettre n° 36).

fenêtres devenaient une ouverture sur le monde, un voyage en Europe permis par la couleur. Citons-en quelques extraits :

Du rouge au vert tout le jaune se meurt / Quand chantent les aras dans les forêts natales / [...] Voilà une jolie jeune fille parmi les jeunes Turinaises / [...] Tu soulèveras le rideau / Et maintenant voilà que s'ouvre la fenêtre / [...] Tours / Les tours ce sont les rues / Puits / Puits / Ce sont les places / Puits / Arbres creux qui enlacent les Capresses vagabondes / [...] Et l'oie Oua-Oua trompette au nord / Où les chasseurs de rats / Raclent les pelleteries / Etincelant diamant / Vancouver / Où le train blanc de neige et de feux nocturnes fuit l'hiver / O Paris / Du rouge au vert tout le jaune se meurt / Paris Vancouver Lyon Maintenon New York les Antilles / La fenêtre s'ouvre comme une orange / Le beau fruit de la lumière¹.

D'une couleur à sa complémentaire, Delaunay vu par Apollinaire conduisait son public à travers le monde, à Turin, à Capri, puis vers le Nord : Vancouver, Paris, Lyon, Maintenon, New York, enfin les îles, dans le vagabondage d'un regard ouvert par une fenêtre sur la rue.

A partir des notes rédigées par Delaunay sur la « peinture pure », Apollinaire rédigea d'autre part un article, « Réalité, peinture pure », qui fut publié en allemand dans la revue *Der Sturm* (n° 138-139). *Der Sturm* était proprement le lieu où se discutait une interprétation cosmopolite des arts, forum international où écrivaient des poètes et artistes de tous pays. La galerie et sa revue réalisaient en fait le projet fédérateur que Kandinsky avait tenté d'incarner avec le *Blauer Reiter*. Delaunay, qui l'avait compris, envoya lui-même à Paul Klee un manuscrit sur « La Lumière », en vue d'une traduction pour la même revue². Ce texte fut publié le 15 janvier³, à l'époque même où Delaunay était à Berlin pour préparer l'exposition « Robert Delaunay, Ardengo Soffici, Julie Baum » à la galerie *Der Sturm*.

A Berlin, Delaunay rencontra Franz Marc avec lequel il était en contact depuis quelques temps. Cette rencontre fut pour lui l'occasion de célébrer le rôle médiateur de sa peinture entre les pays, au-delà des différences de langues et de cultures. Dans une longue lettre adressée à Marc à son retour en France, Delaunay alla même jusqu'à déprécier le discours écrit et la parole au profit unique de la vision et du langage de la peinture :

En dehors du désir d'aller un de ces jours discuter avec vous comme vous me l'écrivez, je trouve que par écrit on dit bien ce que l'on veut et, comme je vous le dit, si j'allais à Munich, ce serait j'espère mieux que vous ne discutiez pas.

Il est si bon de s'entendre et de Voir. Je trouve, après avoir eu le plaisir de voir quelques vues de vos œuvres à Berlin, que cela m'a donné beaucoup plus que de prendre le ton de la discussion.

J'aime mieux Voir. [...] La peinture est proprement un langage lumineux (cortège d'Orphée)⁴.

¹ *Œuvres poétiques*, Pléiade, 1956.

² D'après le cat. exp. *Robert Delaunay 1906-1914*, op. cit., p. 39.

³ « Über das Licht », *Der Sturm*, n° 144-145, 15 janvier 1913, pp. 255-256.

⁴ Robert Delaunay à Franz Marc, 11 janvier 1913 ; in *Du Cubisme à l'art abstrait*, op. cit. p. 187.

La peinture, « langage lumineux », accompagnait ainsi la musique universelle de l'Orphée mythologique, compréhensible par tous, charmeuse pour tous, divine pour tous. Et la vision devenait l'organe récepteur de cet art universel, noyau de véritables rencontres internationales, et gage d'une unité cosmopolite par l'art :

On s'aime par la vision d'un pays à un autre. A Berlin, je ne me sentais étranger que par la langue usuelle... Les mots changent. La représentation des tableaux ne m'était pas incompréhensible. La couleur que j'y ai vue est la même que celle que j'emploie. Elle n'est pas abstraite, limitée, convenue à *blanc et noir*.

Il y a, sans doute, simultanéité des compléments et des accords et non divisionnisme – ce qui tend à dire universalité, compréhension – qui déjà est plus loin que l'Europe, qui s'étend de l'homme à l'Univers¹.

Simultanéisme et cosmopolitisme

« De l'homme à l'univers » : Delaunay avait trouvé la voie de son art et de sa personnalité artistique. Il la nomma « Simultanisme ». En janvier 1913, il partit à la recherche d'une nouvelle inspiration qu'il souhaitait conduire dans le sens d'un hymne à la modernité. La portée distinctive de cet hymne était bien-sûr l'enjeu de ses recherches, alors que la campagne futuriste battait son plein depuis plusieurs mois, et que la concurrence cubiste était plus forte encore. A la douzième exposition du *Sturm*, ouverte le 27 janvier à Berlin, Delaunay inclut pour la première fois dans ses titres la référence au Simultanisme. Il ajouta le terme de simultané aux titres de ses *Fenêtres*, les reliant expressément au poème d'Apollinaire, et surtout à ses théories esthétiques – dans une démarche de ré-interprétation de sa peinture, dont l'anti-datation des toiles participait largement. Ainsi les œuvres poussaient au voyage des sens et de l'esprit – le simultané était intrinsèquement international.

Delaunay traduisit bientôt la portée esthétique de son identité cosmopolite. L'aboutissement de ces recherches fut une production textuelle importante à l'automne 1913, où l'artiste entreprit de théoriser le simultanisme, reprenant les termes de l'écrivain « dramatisant » Henri-Martin Barzun. Delaunay formalisa sa théorie dans plusieurs textes théoriques, précisant dans l'un d'entre eux :

L'art d'aujourd'hui est l'art de la profondeur. Le mot simultané est un terme de métier. Delaunay l'emploie quand il travaille avec tout : port, maison, homme, femme, joujou, œil, fenêtre, livre ; *quand il est à Paris, New-York, Moscou*, au lit ou dans les airs. [...] Le contraste simultané, c'est de la profondeur vue – Réalité – Forme – construction, représentation. La profondeur est l'inspiration nouvelle. On vit dans la profondeur, on voyage dans la profondeur. J'y suis. Les sens y sont. Et l'esprit² !!

¹ *Ibid.* p. 189.

² *Ibid.* p. 109.

Delaunay n'avait jamais été à Moscou ni à New York ; mais ses œuvres y avaient voyagé, que ce soit au Valet de Carreau ou à l'*Armory Show* de février 1913. Les toiles qu'il peignait désormais, surtout, devaient être une ouverture sur cette ubiquité que l'art seul favorisait. La simultanéité de lieux se prolongeait en une simultanéité de temps, susceptible de favoriser une réinterprétation des toiles de la période « française » de Robert Delaunay : ainsi pour *La Ville de Paris* et ses ponts entre les époques. Le simultanisme, enfin, participait d'une ouverture sur le monde, avec les *Fenêtres* passées par Zurich², Berlin³ et New York pour l'*Armory Show*⁴, avant d'aller à Boston et Chicago.

Paris-New-York

Delaunay approfondit cette question de l'ubiquité simultanée. A l'époque où il écrivait à Franz Marc sur l'art simultané, il s'était mis à travailler à une nouvelle série. Celle-ci devait manifester de manière plus matérielle, picturale, ses réflexions sur le simultané en art – tout en incarnant cette fois-ci de manière réellement plastique sa position sur le champ artistique international. Il intitula cette série *l'Équipe de Cardiff*. Delaunay était parti d'une photographie de scène de mêlée, prise lors d'un match entre la France et l'Écosse. Le match sportif devenait match artistique. Plusieurs esquisses au crayon, à l'encre et au pastel, conservées aujourd'hui à Munich, Eindhoven et Paris, témoignent de cette recherche qui aboutit à la peinture à l'huile intitulée *L'Équipe du Cardiff F.C.* Une première version à l'huile, réalisée en quelques jours, fut présentée, sous le titre *L'Équipe du Cardiff. F.C. Esquisse. 1912-1913*, à l'exposition du *Sturm* ouverte en janvier à Berlin. Cette version résumait les réalisations ultérieures de *l'Équipe de Cardiff*, dont Delaunay exposa la version finale en mars au Salon des Indépendants à Paris [Figure 75]. Quatre joueurs aux polos rayés bleu sur fond blanc, se ruent sur un membre de l'équipe concurrente pris en plein saut le ballon à la main, sur un terrain étroitement encadré par des panneaux publicitaires. En arrière-plan à droite, la Tour Eiffel monte vers le ciel, dans une dynamique impulsée par la Grand-Roue de Paris placée sur un plan plus proche. De ce mouvement circulaire d'en bas à droite vers en haut à gauche, est lancé un aéroplane biplan, qui survole un grand panneau intitulé « Astra ».

² Juillet 1912, *Moderner Bund* : n° 30 et 31.

³ *Der Sturm*, janvier 1913, 12^e exposition.

⁴ *Amrory Show*, février 1913, cat. n° 256.

Figure 75 :
Robert Delaunay (1885-1941),
L'Équipe de Cardiff
(troisième représentation),
 1912-1913,
 huile sur toile, 326 x 208 cm,
 Musée d'Art Moderne de la
 Ville de Paris



détail :
 « DELAUNA[Y]
 NEW YORK – PARIS »



Ce décor résolument urbain répondait aux futuristes et à leur prétention à occuper seuls le terrain de l'actualité immédiate. Mais Delaunay allait plus loin encore. Il avait apposé un deuxième panneau publicitaire en retrait du panneau « Astra ». Dans la première et la dernière des trois versions à l'huile aujourd'hui conservées, ce panneau expose le nom d'une marque nouvelle : « DELAUN[AY] ». La version du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris y ajoute les lieux d'implantations de cette entreprise sportive : « New York-Paris ». Au cours de son travail, Delaunay avait été frappé par une publicité pour la Société Astra, reproduite dans *l'Aérophile* du 15 mai 1913, où la firme se disait « fournisseur des Gouvernements : Anglais, Espagnol, Français, Grec, Russe¹ ». Delaunay fit de même, en reprenant cette publicité : il présentait sa propre signature comme la griffe d'une entreprise d'exportation vers Paris, Berlin, et New York.

La dimension internationale de la série de Cardiff prit une importance manifestement essentielle dans l'esprit de Delaunay vers le début du printemps 1913. Dans sa lettre cosmopolite à Franz Marc (11 janvier 1913), l'artiste n'avait encore parlé que d'une toile à laquelle il travaillait avec joie, « l'Équipe de Cardiff² ». On peut lire, en revanche, dans le brouillon d'une lettre destinée à un correspondant inconnu, manifestement écrit vers le mois d'avril 1913 : « En ce moment, je peins le soleil qui n'est que peinture – et une série de New York³. » La série de « l'Équipe » était devenue pour lui « une série de New York », l'importance du sport ayant laissé place, dans l'esprit du peintre, à celle de sa référence aux capitales de l'art international dans lesquelles il exposait. C'est d'ailleurs la troisième version de l'Équipe, celle de « Paris-New York », que Delaunay envoya au Salon des

¹ Cette page de publicité est reproduite dans le cat. exp. *Robert Delaunay 1906-1914, op. cit.*, p. 186.

² « Je travaille, en ce moment, toujours à l'Équipe de Cardiff, qui me donne beaucoup de joie. » Lettre à Franz Marc, 11 janvier 1913, *Du Cubisme à l'art abstrait, op. cit.* p. 188.

³ *ibid.* p. 161.

Indépendants de 1913. Delaunay exposait à tous son enseigne internationale, et ce dans un format des plus imposants, plus de trois mètres sur deux. Apollinaire, toujours bon collègue dans son entreprise de promotion, commenta cet envoi comme « la toile la plus moderne du Salon¹ ».

Le simultanisme comme mouvement mondial

Delaunay s'était donc positionné comme la personnalité centrale d'une esthétique avant-gardiste internationale dont il se voulait à la fois le théoricien, le réalisateur le plus en vue et le propagateur. Le peintre prétendit maintenant définir lui-même pour le public étranger quelle était la véritable valeur artistique, tant dans ses lettres à Franz Marc ou à Kandinsky, que dans son rôle d'intermédiaire entre Berlin et Paris. Cette entreprise de confiscation des relations artistiques entre les deux capitales n'avait pas peur de s'affirmer nettement dans ses relations avec Walden, auquel il écrivit en juillet 1913, alors que ce dernier organisait une vaste exposition représentant un panorama le plus vaste possible de l'art d'avant-garde international : « je regrette d'apprendre des invitations faites par vous à Paris sans m'avoir consulté car elles ne sont pas toutes à la hauteur de figurer dans un salon sélectionné². » Delaunay semble même être parvenu à négocier des conditions à son avantage avec Walden, devant lequel il se posait, au mois de décembre 1913, en artiste surchargé, bien amène de venir en aide au petit marchand berlinois.

Vous m'avez chargé ainsi que les jeunes allemands d'inviter les artistes de Paris, de faire une belle rétrospective de Rousseau, chose qui a été un grand sacrifice de ma part ; et un succès avec l'appui de mes tableaux pour votre salon. C'était dans les conditions écrites. Je vous conseille de ne pas revenir sur les conditions qui pourraient vous amener ici encore des complications³.

Nettement paternaliste dans ses lettres à ses camarades munichoïses, l'artiste français reprit pour lui l'idée du *Blauer Reiter*, et prétendit fédérer autour de lui et du simultanisme l'internationale des avant-gardes. Un second séjour en Allemagne, en septembre 1913, à l'occasion du Salon d'Automne de la galerie *Der Sturm*, avait pu lui confirmer l'importance d'un positionnement net et fédérateur, d'autant plus que la concurrence futuriste se faisait de plus en plus inquiétante. De retour à Paris, informé de la vente du capital d'une revue d'art parisienne – très probablement les *Soirées de Paris*, il entreprit de réunir des partenaires pour racheter cette revue et pour en faire l'organe d'une internationale simultaniste. Delaunay, désirant y associer les artistes du *Blauer Reiter*, écrivit ainsi à August Macke :

¹ Guillaume Apollinaire, « A travers le Salon des Indépendants », *Montjoie !*, 18 mars 1913, *ŒPC*, t.2, p. 537.

² Delaunay à Walden, lettre s. d., écrite de Louveciennes (juillet 1913 ?). Archives du Sturm, Berlin, f° 12-15.

³ Delaunay à Walden, Paris, 3 décembre 1913. Archives du Sturm, Berlin, f° 22-23.

Cette revue, on insiste là-dessus, a remplacé le “Studio” et s’est fait depuis plusieurs années un public à Paris et en Province, n’est donc pas un essai, un début, elle a sa propre existence et fonctionne par elle-même. J’ai pensé vous en parler. Ne croyez-vous pas que ce soit très important de donner plus d’étendue à une revue d’art, la rendre plus simultanée, donnant un mouvement multiple c’est-à-dire de former des relations entre plusieurs pays¹.

Cette prétention à la fois universelle et personnelle (centrée autour de Robert Delaunay) explique la violence avec laquelle l’artiste s’engagea dans la querelle de préséance sur le terme de simultané, à la fois contre Henri-Martin Barzun qui l’accusait de plagiat, et surtout contre les futuristes qui proclamaient, entre Paris, Berlin et Milan, que Delaunay n’était qu’un imitateur du simultanéisme futuriste. Contre les « Antagonistes », un groupe fictif derrière lequel se dissimulait Barzun qui publia, le 24 octobre 1913 dans *Paris-Journal*, une accusation en flèche contre Delaunay, le peintre répondit par un texte intitulé « Du Simultané », suivi d’un historique que lui et son épouse Sonia souhaitaient faire paraître dans les *Soirées de Paris*. Le texte, qu’Apollinaire ne publia pas, fut repris sous forme différente dans *Der Sturm*. Il participait alors des justifications de Robert Delaunay contre les charges des futuristes.

On ne reviendra pas sur la lourde polémique qui opposa Robert Delaunay à Umberto Boccioni, ce dernier revendiquant, d’abord dans *Lacerba*² puis dans *Der Sturm*, l’antériorité des recherches futuristes sur la simultanéité³. Ce qui était en jeu, c’était bien la position de Delaunay dans le champ artistique international, et même tout l’échafaudage théorique international autour duquel le peintre avait construit son identité d’artiste. Delaunay n’était pas prêt à renoncer à sa position centrale dans le champ artistique international. En 1913 et 1914 ses notes manuscrites firent la liste inquiète, à plusieurs reprises, de ses expositions à l’étranger. Ainsi, en 1914 :

1. 1906-1913. « *le Manège de Cochons* », prisme électrique simultané. Époque des *Manèges* 1906-1914. Exposé au Premier Salon d’Automne de Berlin 1913 (refusé au Salon d’Automne de Paris 1906).
2. 1909. époque des *Saint-Séverin*. 1909-1910. *Saint-Séverin*, 1909-1910, exposé aux Indépendants de Paris, 1910, à Bruxelles, en Allemagne, à Munich et Berlin.
3. époque des *Villes*, 1909-1910-1911. *Ville n° 2*, 1910. Exposé aux Indépendants de Paris, Munich, Berlin, Cologne, Budapest, Prague.

¹ Lettre non datée de Robert Delaunay à August Macke, BNF, Fonds Delaunay, citée dans *Robert Delaunay 1906-1914*, op. cit. p. 44. Les *Soirées de Paris* furent finalement rachetées en novembre 1913 par Serge Jastrebzoff et sa sœur la baronne d’Oettingen, Apollinaire étant chargé de la partie littéraire de la revue.

² Umberto Boccioni, « Il dinamismo futurista e la pittura francese » [le dynamisme futuriste et la peinture française], *Lacerba*, n° 15, août 1913. Repris dans *Robert Delaunay 1906-1914*, op. cit. p. 252.

³ Umberto Boccioni, « Simultanéité futuriste », *Der Sturm*, n° 190-191, décembre 1913 ; l’article fut repris dans *Lacerba*, 1^{er} janvier 1914. Voir sa traduction en français dans *Robert Delaunay 1906-1914*, op. cit. p. 254.

4. 1910. époque des *Tours*. « *La Tour* », exposé aux Indépendants de Paris, Bruxelles 1911, à Berlin, Munich, Francfort.

5. 1911. époque des Villes et Fenêtres. *La Fenêtre sur la Ville* n° 3, décembre 1911, exposé à Berlin, Cologne, Budapest. (dans ce tableau ont été trouvées et employées les contrastes « simultanés » qui devaient être la base de la nouvelle construction ou métier dans les arts plastiques modernes.)

6. 1909-1910-1911-1912. « *la Grâce* ». « *La Ville de Paris* », 1912, époque des *Villes* et des *Tours*, exposé à New-York, à Paris. [...]

7. 1912. Première représentation simultanée. époque des *Fenêtres*. *Fenêtre simultanée sur la Ville*, deuxième motif, première partie, avril 1912, exposé à Berlin, Cologne, Londres, New York, Prague, à Pétersbourg pour la conférence du « Simultané » de Smirnoff à l'Université.

8. 1913. Troisième représentation simultanée (époque simultanée). *l'Équipe de Cardiff F.C.*, exposé aux Indépendants 1913, au premier Salon d'Automne de Berlin, à Londres et Prague.

9. 1913. (époque des *Disques* et *Soleils*) 1912-1913-1914. *Disque solaire « simultané »*, forme (au grand constructeur Blériot). Exposé aux Indépendants de Paris 1914.

10. Premiers prismes sculpture simultanée. Art de l'espace exposé au premier Salon d'Automne de Berlin 1913 et Prague 1914. Paris, Bruxelles, Londres, Berlin, Cologne, Munich, Francfort, Budapest, Zurich, New-York, Boston, Pétrograd, Prague, Barcelone, Stockholm, Kristiana¹.

Delaunay rédigeait sa propre histoire artistique, sa production depuis 1906 étant relue et réinterprétée à l'aune du simultanéisme qui aurait été donc pressenti par lui dès 1906 et appliqué dès 1911, dans une antédation évidente. A la veille de la guerre, Delaunay était sûr d'être au centre du « grand mouvement actuel en Europe et Amérique »

Le grand mouvement actuel, en Europe comme en Amérique, de la peinture, c'est-à-dire la libération, avec l'impressionnisme universel, des moyens picturaux, trouve une forme [...] dans le simultanéisme ou plutôt avec le nouveau métier simultané. [...] Tous les grands peintres, artistes, poètes, ont, après avoir détruit les anciens moules, apporté leur part de sensibilité, les uns dans la destruction, les autres dans la construction d'un nouveau métier. [...] – qui a déjà transformé et vivifié des artistes artisans de différents pays. On compte une grosse influence en Allemagne. D'un côté le tumulte des Villes, des Tours a amené vers la destruction et de cette destruction est née une nouvelle vision du monde par le métier nouveau².

Delaunay pensait avoir transformé le monde de l'art.

La multinationale Delaunay

Le mouvement simultaniste vu par Delaunay constituait ainsi une véritable entreprise de promotion à l'échelle internationale. L'artiste n'y ménagea pas l'utilisation des techniques modernes de promotion. Il savait manier la presse, les querelles et la polémique. Le non accrochage, en 1913 à New York, de sa toile *La Ville de Paris*, de format trop important pour

¹ Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait*, op. cit., p. 107.

² *ibid.* p. 121.

être exposée dans les Salons de l'*Armory Show*, lui permit de lancer un scandale dans le landerneau artistique new yorkais et international, tout à fait similaire aux grandes déclarations de Picabia à la presse américaine. Une fois de plus, Delaunay maniait l'internationalité de sa carrière pour prouver son importance et l'erreur grossière de ses prétendus détracteurs :

L'incident est vraiment regrettable parce que [...] ce mouvement est déjà reconnu en Europe et qu'il a, plus que tout autre mouvement moderne, une influence sur certains peintres américains ; [...] parce que, justement, ce tableau s'est fait un nom. Plusieurs peintres de l'école révolutionnaire de New York ont exprimé leur vif intérêt pour cette peinture et je suis déçu qu'ils n'aient pas pu la voir. J'ai demandé à mon agent de la montrer dans une galerie privée ainsi que les peintures de M. Bruce, après leur retrait de l'exposition.

D'après la déclaration de Delaunay, son ami Henry Bruce (1881-1936), devenait un préposé aux expositions en Amérique ; et le journaliste (anonyme), qui était probablement Bruce lui-même bien aimable d'accepter une tâche secondaire, précisa dans ce sens :

La Ville de Paris a fait sensation au dernier Salon des Indépendants. Elle a été présentée par de nombreux critiques comme l'œuvre la plus marquante du style révolutionnaire. Le succès qu'elle a rencontré lors d'expositions en Allemagne et en Russie n'a fait que renforcer sa célébrité¹.

C'est dans la même perspective, internationale et publicitaire, que fut publié à grand bruit de publicité internationale le fameux poème simultané de la *Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, une collaboration du poète Blaise Cendrars et de Sonia Delaunay. Le narrateur menait son lecteur de Moscou à Kharbine, tandis que la maquette de Sonia, longue de plus de deux mètres, traduisait en couleurs ce nouveau voyage poétique par les cultures et les cités. Le battage fait autour de cette publication, à l'automne 1913, utilisait exactement les mêmes techniques de promotion : mobilisation de la presse, annonce et effet d'annonce d'un grand événement international, proclamation de son écho mondial et prétention à la primeur d'une innovation exceptionnelle. On lit, dans une note écrite par Delaunay en octobre 1913 :

Aujourd'hui, octobre 1913, il [Barzun, qui « exploitait un mot qu'il n'avait pas compris » en parlant de « dramatisme simultané »], annonce l'apparition prochaine de son premier poème simultané.

Cette annonce est faite quand depuis quinze jours la presse parle du « *Premier livre simultané* » qui a été exposé à Berlin et dont la presse du monde entier était avertie par un prospectus [en] couleurs : Contrastes simultanés, et dont on parle dans la presse française, anglaise, américaine et allemande².

Et dans un brouillon de correspondance avec « la presse du monde entier » :

¹ « French Artists at Odds with N.Y. Exhibitors », [Différend entre un artiste français et les responsables d'une exposition new-yorkaise], *New York Tribune*, 2 mars 1913, in *Robert Delaunay 1906-1914, op. cit.*, p. 250.

² Robert Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait, op. cit.*, p. 112.

Cher confrère, A propos du premier livre simultanément, nous vous prions d'ajouter à votre gentille et scrupuleuse information quelques précisions d'ordre de métier. [...] Ce livre est déjà paru et exposé simultanément à Londres et à Berlin. Prochainement à Paris¹.

Delaunay s'était transformé en véritable entrepreneur culturel, exportateur de son œuvre et de celle de son épouse aux quatre coins du monde. Sans complexe, il alliait décidément esprit commercial et création artistique, de même que sa signature de peintre était dans *L'Équipe de Cardiff* une pancarte publicitaire aux sous-titres internationaux. Dans l'esprit de Delaunay, le *Blauer Reiter* et le *Sturm* n'étaient finalement que des succursales de son entreprise multinationale basée à Paris. De même, les amitiés du couple remplissaient l'importante fonction de promoteurs à l'étranger : Klee était préposé aux traductions des textes de Delaunay en allemand² ; Samuel Halpert (1884-1930), autre « agent » avec Bruce vers le marché américain, qui manifestement enthousiasmé par les théories de Delaunay et son autorité séduisante, lui écrivit à la mi décembre 1912 : « Je montre ton album à tout le monde qui vient chez moi et ils me demandent souvent des explications de ton œuvre », se promettant de diffuser les idées simultanistes aux Etats-Unis³. On peut interpréter dans la même perspective la collaboration de Sonia Delaunay à la publication de la *Prose du Transsibérien*. De même, Sonia réalisa une couverture simultaniste pour le livre de Ricciotto Canudo, *Les Transplantés*, où le poète italien francophone faisait l'éloge de Paris, *Ville-Visage-du-Monde*, cité cosmopolite au visage « un et multiple⁴ ».

Cette pression à l'utilisation commerciale des amitiés ne fut probablement pas étrangère au refroidissement des relations entre les Delaunay et Apollinaire, ou entre le couple et Cendrars. Delaunay avait demandé à Cendrars d'écrire un livre-manifeste sur le simultanisme, qui fournirait l'ouvrage théorique nécessaire à l'offensive contre Barzun et les futuristes. Après réflexion, Cendrars refusa – cette demande ne lui laissait aucun espace créatif, toute inféodée qu'elle était à l'entreprise Delaunay : « Ce n'est pas à moi d'écrire des théories ou un livre de polémiques⁵ ». Le meilleur partenaire de Robert Delaunay était décidément Sonia, elle qui avait introduit son mari auprès de tous ceux qui, finalement, lui

¹ *Ibid.* p. 113-114 .

² Une lettre de Klee à Delaunay, datée du 30 décembre 1912, l'assure qu'il va traduire son texte sur « La Lumière » en vue d'une publication en allemand dans *Der Sturm*. Cette lettre est citée dans le cat. exp. *Robert Delaunay 1906-1914*, op. cit. p. 39.

³ *Ibid.*

⁴ Ricciotto Canudo, *Les Romans des foules... Les transplantés*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, 1913. Le volume décoré par Sonia Delaunay fut exposé pour l'exposition Delaunay réalisée à la Bibliothèque Nationale de France en 1977. Epreuves datées du 17 oct. au 2 nov. 1912 et signées au crayon par R. Canudo. - Demi-reliure de Sonia Delaunay, basane beige clair, décor de fragments de tissus collés. - Envoi autographe de l'auteur à Sonia Delaunay, 1914. Voir *Sonia et Robert Delaunay*, cat. exp., Bibliothèque nationale, Paris : Bibliothèque nationale, 1977, cat. n° 371.

⁵ Blaise Cendrars, *Indédits secrets*, cité *ibid.* p. 44.

servirent d'intermédiaires pour sa carrière internationale : Wilhelm Uhde son premier mari, par lui Halpert ou Henry Bruce, Apollinaire, Cendrars, Elisabeth Epstein et par elle Kandinsky, par Kandinsky Herwarth Walden, Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Hans Arp et tant d'autres...

Delaunay gérait finalement son mouvement artistique – ou sa carrière, les deux étant inséparables – d'une manière tout à fait comparable aux pratiques du groupe futuriste. Se promenant au restaurant du Bal Bullier, à Montparnasse, en vêtements bariolés et chaussettes de couleurs différentes, il était tout à fait proche du modèle économique et esthétique proposé par les futuristes depuis 1910. Comme eux encore, Delaunay allait jusqu'à prétendre dans ses œuvres que le battage publicitaire et la création artistique participaient d'un même domaine. Il était inévitable qu'il se sentît menacé par les futuristes, et eux par lui. D'où la violence de la querelle du simultanisme.

L'impérialisme, stade suprême du cosmopolitisme ?

Alors que les futuristes prônaient, cependant, une lutte de tous contre tous au nom du nationalisme italien, Delaunay resta toujours plus ambigu sur la question politique. On ne sait pas vraiment, d'après les diverses biographies sur le peintre, s'il avait des convictions politiques arrêtées à ses débuts dans la carrière artistique. Pas plus de son épouse, dont on peut penser cependant que ses choix de vie (épouser en fausses noces un homosexuel) impliquaient une forte critique du système patriarcal et moral qui régnait en Russie. Sans doute Delaunay était-il trop stratège pour se lancer à corps perdu dans la bataille politique. Cette intelligence fut probablement pour beaucoup dans sa réussite commerciale.

Le paradoxe, en effet, de ses déclarations cosmopolites, est qu'elles s'adressaient essentiellement au public étranger, tandis que Delaunay, en France, n'utilisait le caractère international de sa carrière que pour mettre en valeur ses productions. Le discours cosmopolite ne fut jamais tenu que vers l'extérieur. A l'époque même où il proclamait « on s'aime par la vision d'un pays à un autre » et « la peinture parle toutes les langues¹ », Robert n'était pas tendre pour l'art étranger dans ses notes personnelles, imprégné lui aussi des stéréotypes de la curée xénophobe de 1912 contre les artistes étrangers. D'autre part, son discours sous une forme différente, celui des œuvres, c'est-à-dire de ses expositions, n'était pas non plus le même entre Paris et ailleurs. Dans les quelques expositions parisiennes auxquelles il participa, Delaunay eut toujours soin de se ménager la possibilité d'être perçu comme un peintre du rayonnement parisien, et de minimiser ses tendances à l'abstraction.

¹ Lettre à Franz Marc, cf. supra (11 janvier 1913).

Fortement marqué lui-même par les polémiques contre l'influence étrangère dans la peinture d'avant-garde, il parvint ainsi à échapper aux attaques du parti conservateur. Le marché étranger en revanche, et plus particulièrement le réseau du *Blauer Reiter* et du *Sturm*, lui permirent de poursuivre ses recherches sur la lumière et la couleur, en y exposant des toiles beaucoup plus abstraites que ce qu'il montrait à Paris.

Entre clarté française et abstraction fédératrice

On lit ainsi dans le brouillon d'une lettre de Delaunay à un certain Nicolas Maximovitch Minsky, apparemment daté de la fin de l'année 1912, les lignes suivantes :

Les lois de la couleur. – L'art français actuel, tout de représentation formelle, claire, construire selon les lois de la lumière ou plutôt de la couleur, c'est-à-dire purement visuelle avec un nouveau métier comme l'était la grande peinture italienne avec son métier ancien ; en réaction contre toutes les *cérébralités* incohérentes des cubistes, futuristes, centristes, rayonnistes, intégristes, cérébristes, abstractionnistes [...]. Du reste, les importateurs de ces bluffs étaient des étrangers, non reconnus dans leur pays, ni au fond véritablement à Paris ; ce que l'on appelle vulgairement des profiteurs. C'était ainsi que certains essayaient de faire passer à l'étranger comme art français (made in Paris) des élucubrations pastichées de la culture antique des nègres, d'autres d'introduire des papiers de journaux, des clous, des bouts de verre cassés – et jusqu'au futurisme italien qui a mis dans un cadre de la mortadelle [...] Toutes ces fantaisies apparentes cachaient une fumisterie que, heureusement, les esprits sincères, et novateurs véritables de la première heure, dédaignaient comme des injures au public.

Ces directions incohérentes avaient comme chefs : Picasso, Boccioni. Des futuristes français, il n'y en a pas eu véritablement. Les tableaux de ces étrangers, apparemment bizarres, cachaient un *pompiérisme profond*, car de construction nouvelle il n'y en avait aucune¹.

Delaunay concevait manifestement ses concurrents comme d'indésirables étrangers venus manger le pain des vrais artistes. S'ajoutaient à ces récriminations sociales et xénophobes, un fond de racisme notoire qu'il avait probablement puisé dans le milieu artisan et commerçant côtoyé dans sa jeunesse. Malgré, donc, son souci de se distinguer des autres cubistes français, les Gleizes, Metzinger et autres Le Fauconnier, le peintre n'avait pas abandonné son goût pour le « métier », dans le droit héritage des anciens, un métier qu'il prétendait répandre de par le monde grâce au simultanisme. La lettre poursuivait, Delaunay s'étant manifestement libéré dans son brouillon : « La profondeur de la couleur remplace la perspective linéaire de l'ancien métier ; cette découverte a été l'objet d'études approfondies, de différents articles parus en Allemagne, en Russie, à Paris². »

¹ Lettre de Robert Delaunay à Minsky, « en réponse à votre lettre du 25 septembre » in *Du Cubisme à l'Art abstrait*, *op. cit.*, p. 123.

² *Ibid.* p. 124.

La référence à l'héritage artistique français marquait chez Delaunay un complexe de supériorité éclatant, qui s'exprimait dans des lettres dont les destinataires, par exemple Wassily Kandinsky, auraient pu s'agacer :

La clarté, qui est la qualité de la race française, qualité qui n'a fait qu'aider les inventeurs français... je n'aurais qu'à me louer de cet héritage. / En Art je suis l'ennemi du désordre. Le mot art signifie pour moi harmonie. / Je trouve, et j'en suis navré après la lecture de votre lettre, que vous n'avez absolument rien compris à mes dires d'ouvrier qui donne quelques éclaircissements sur ses moyens personnels dans son métier à côté de ses œuvres. / Votre méthode de raisonnement [philosophique] que vous laissez apercevoir dans votre lettre est une méthode divisionniste. Je ne conçois pas une philosophie de l'Art. [...] tout ce que vous dites est scholastique (sic) [...]. Vous ne faites qu'embrouiller par des mots, dans abstractions (sic). Vous n'avez aucune clarté¹.

Delaunay puisait à l'envi dans la rhétorique de l'Action française qui mettait en valeur la clarté de l'art français, et piochait aussi au passage dans les stéréotypes anciens de la germanophobie culturelle : raisonnement, scolastique, abstraction, venaient d'Allemagne.

Lorsqu'il faisait référence à l'esprit français, Delaunay oubliait donc son abstraction, ainsi dans une lettre à une amie écrite à l'été 1913 : « Je ne veux pas faire de métaphysique en art, comme dans les dernières écoles. » - autre déclaration contre l'art « cérébral », « intellectuel », qu'on trouvait déjà de manière paradigmatique dans la critique et les romans de Barrès. Delaunay poursuivait : « Et je veux rester le plus possible dans des questions de *métier de peintre ou de sculpteur*². » Peintre ou sculpteur, digne artisan d'un art solide, telle était d'ailleurs l'image sur laquelle Delaunay misa lors de son exposition personnelle à la galerie Barbazanges en février 1912, où il montrait, parmi une quarantaine d'œuvres, des toiles où l'art gothique, retravaillé à la manière de Cézanne, ancrant sa technique dans l'art des compagnons du Moyen-Age : *Saint-Séverin* (cat. n° 6) [Figure 72, p. 687], *Tours de Notre-Dame* (cat. n° 22 et 23), *Laon, la ville (impression)* (cat. n° 36). Les *Tours de Laon* (cat. n° 19 et 20) s'alliaient aux Tours Eiffel parisiennes, symboles du rayonnement de Paris et dignes hommages à la Ville-Lumière et à la culture qu'elle répandait à l'étranger – une Tour omniprésente dans les exemplaires de la Série *Tour Eiffel* (cat. n° 4, 5, 18, 24 et 43), mais aussi dans les *Fenêtres* (cat. n° 10), ou dans son esquisse pour *La ville de Paris* (cat. n° 1). Il n'était d'ailleurs pas étonnant de voir cette esquisse pour *La Ville de Paris* introduire l'exposition, en dehors de tout classement chronologique : l'exposition Delaunay avait été manifestement pensée pour être un éloge à la Ville-Lumière, son rayonnement, ses Expositions internationales (*Exposition 1900* - cat. n° 38) et son accueil cosmopolite.

¹ Lettre de Robert Delaunay à Wassily Kandinsky, s. d., *ibid.*, p. 182.

² *Ibid.* p. 184.

Expositions différenciées

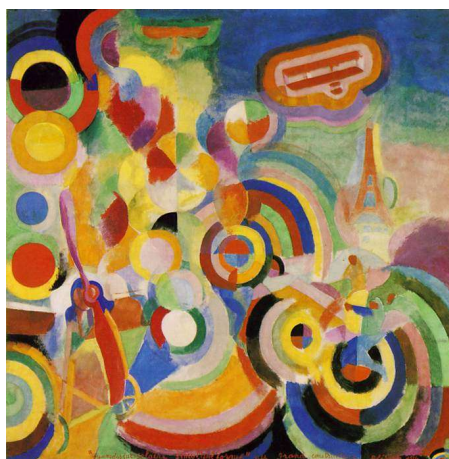
Vers l'étranger en revanche, le discours des titres, des arrangements et des choix dans les envois de Delaunay changeait. Il prenait une dimension beaucoup plus cosmopolite et abstraite. C'est vers l'Allemagne que Delaunay exposa ses œuvres les plus abstraites. L'artiste commença à donner des titres plus cérébraux à ses toiles lors de sa participation à la deuxième exposition du *Blauer Reiter* à Munich en février 1912 : *Konstruktive Zeichnung [Dessin-Construction]* (cat. n° 12a et 141). A l'époque même, donc, où il exposait chez Barbazanges, où il n'utilisait pas ces termes. Pour la douzième exposition du *Sturm*, en janvier-février 1913, Delaunay accumula les substantifs : « 1^e Représentation "Fenêtres Simultanées Ville 2^e Motif 1^e Partie », ou « 3 Fenêtres, Tour, Roue », faisaient de son œuvre une réalisation pensée et structurée comme une somme théologique. Pour l'exposition du Premier Salon d'Automne allemand de 1913, au *Sturm* à Berlin, Delaunay trouva enfin les titres idéaux pour exprimer à la fois sa recherche sur le mouvement, la couleur et la lumière : *Contraste Simultané Mouvement de Couleur Profondeur* (cat. n° 78), *Contraste Simultané Mouvement de couleur profondeur Prisme Soleil 1* (n° 79), *Contraste Simultané Mouvement de couleur profondeur Prisme Lune 2* (n° 80). Ces titres abscons au possible accompagnaient d'autres titres délibérément cosmopolites – ceux de l'entreprise internationale Delaunay : *4e Représentation simultanée : Paris New York Berlin Moscou la Tour simultanée*, tandis que Delaunay exposait encore sa *3e Représentation Simultanée : L'Équipe du Cardiff* où Paris-New York sous-titrait sa signature. Cette politique cosmopolite et abstraite fut appliquée également pour l'exposition de la Maison des Artistes de Budapest en avril-mai 1913.

A la même époque en revanche, Delaunay ne montrait en France que des toiles point trop abstraites, qui ne pouvaient miner son entreprise de légitimation nationale. Aux Indépendants de 1912, il exposa son impressionnante *Ville de Paris*, de presque trois mètres sur quatre, confirmant la direction empruntée pour l'exposition chez Barbazanges. L'année suivante, alors qu'il bombardait les expositions berlinoises de simultanisme, son envoi au Salon des Indépendants resta plus modeste, mais encore orienté vers le rayonnement international de Paris – *L'Équipe du Cardiff F.C. 1912-1913* (cat. n° 787), ou encore « New York Paris ». On remarquera que *l'Équipe de Cardiff* représentait en fait le seul match de rugby gagné par la France à l'époque, le match France-Ecosse, à une époque où le grand débat de la presse sportive était l'infériorité des Français face aux Anglais, aux Ecossais et aux Gallois¹.

¹ Voir une note du cat. exp. *Robert Delaunay 1906-1914, op. cit.*, p. 184, n. 2, citant F. Estrade, « La partie de Cardiff », *l'Echo des Sports*, 8 janvier 1913.

Sujets pour la France, abstractions pour l'étranger ? Les *Formes circulaires*, aboutissement très marqué des recherches formelles de Delaunay sur la couleur, la lumière et les formes, ne furent pas exposées en France avant 1914. Delaunay les avait entamées au printemps 1913, traduisant par la couleur ses impressions sur l'irradiation du Soleil ou de la Lune. On en vit une large partie au Salon d'Automne de Berlin de 1913. Pour son exposition au Salon des Indépendants de Paris de 1914, dernière exposition parisienne avant la guerre, c'est une version française des *Disques simultanés*, que Delaunay choisit de montrer: *l'Hommage à Blériot. Disques solaires simultanés forme ; au grand constructeur Blériot (1913-1914)* [Figure 76]. La forme abstraite du cercle chromatique devenait un objet, l'hélice d'un monoplane, conférant à la toile une dimension figurative qu'elle avait perdue dans les *Formes circulaire*, et plus encore une portée politique, sociale, patriotique : l'hommage à Blériot était, dans la même perspective que la citation de son biplan dans le ciel parisien de *l'Équipe de Cardiff*, un hommage à une victoire française, un exploit patriotique dans la concurrence internationale.

**Figure 76 : Robert Delaunay (1885-1941),
Hommage à Blériot, 1914,
 huile sur Toile, 194 x 128 cm,
 Kunstmuseum, Basel.**



La dernière exposition faite par Delaunay au Salon des Indépendants, en 1914, fut ainsi celle d'un artiste qui choisissait ses thèmes en fonction de la nationalité de son public et de ses préoccupations actuelles. C'est dans cette perspective même que Delaunay réalisa une seconde version française de ses *Formes circulaires* : *Drame politique*. A la suite de l'assassinat le 16 mars 1914 du directeur du *Figaro*, Gaston Calmette (1858-1914), par l'épouse du ministre des Finances Joseph Caillaux (1863-1944), le peintre s'inspira d'une couverture du *Petit Journal* qui relatait l'événement. On y voyait l'épouse du ministre tirer un coup de revolver sur le directeur de journal. Calmette était représenté au centre d'une cible constituée de cercles concentrique. La forme circulaire chromatique des *Disques* devenait littéralement une cible, l'abstrait s'incarnait dans un objet et prenait un sens anecdotique.

Entre cubisme et art abstrait, patriotisme artistique et abstraction colorée, le voyage esthétique de Delaunay fut donc aussi celui de ses expositions. Sa peinture suivait la logique de sa carrière, ce qui ne l'empêcha pas d'innover et de persévérer dans ses recherches originales. Praticien, voire incontestable professionnel du commerce international de ses œuvres, Delaunay sut utiliser des techniques de promotion et de travail artistique assez exceptionnelles dans le milieu des avant-gardes. Les relations internationales de son épouse Sonia furent pour beaucoup dans son entrée sur le marché international de l'art. Mais Delaunay sut conserver et construire sa position sur ce marché grâce à un travail acharné de promotion de son œuvre, pensé en fonction des milieux auxquels il avait à faire. Entré dans la carrière artistique avec un profil d'autodidacte - il n'était pas passé par l'École des Beaux-Arts, ni par l'atelier d'un peintre, mais sortait d'un milieu commercial et artisan – le peintre put adopter des techniques de présentation de son œuvre et de lui-même qui le distinguaient de ses concurrents. Ces réalités sont certainement à compter parmi les facteurs nombreux et complexes de sa réussite un peu meilleure que celle de Gleizes, de Le Fauconnier, ou de Metzinger, et de la présence plus importante de ses toiles, aujourd'hui, dans les musées étrangers.

2. Chagall ou le jeu multiculturel : une carrière dans la marginalité

Chagall, qui était né en 1887, n'avait pas les atouts et les relations dont disposait Delaunay : il arrivait dans le monde de l'art parisien extrêmement handicapé par sa situation de Russe, pauvre, juif et, qui plus est, peintre d'avant-garde. Son cas est l'exemple assez exceptionnel d'une personnalité à la fois construite et vécue, toujours en porte-à-faux et à cheval entre les cultures et les traditions, autant sur les plans psychologique et social, qu'artistique et symbolique¹. L'artiste sut en tirer parti au mieux, pour percer dès les premières années de son séjour parisien.

Toute l'enfance de Chagall s'était déjà déroulée sous le signe de la marginalité, et du déséquilibre entre les cultures : il était juif en Russie ; et cette marginalité s'exaspéra une fois qu'il eut posé ses choix professionnels : être peintre parmi des juifs orthodoxes, où l'interdit de la représentation pesait lourdement, le plaçait dans une situation immédiatement suspecte pour ses coreligionnaires. Parti pour Saint-Pétersbourg, le jeune peintre restait un juif, interdit de cité dans la ville impériale. S'exilant ensuite à Paris comme pour respirer, à la

¹ Sur Chagall, on a travaillé pour l'essentiel à partir de la biographie de Franz Meyer, *Marc Chagall*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Flammarion, 1995, ainsi que le catalogue d'exposition *Marc Chagall. Les Années russes, 1907-1922*, cat. exp. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, 1995.

recherche de découvertes et d'une libération esthétique que lui promettait son maître Léon Bakst (1866-1924), Chagall choisit encore la marginalité (s'il s'agissait d'un choix) et les marges de l'avant-garde.

Comment parvint-il à articuler ces multiples cultures ? Son originalité fut de ne pas choisir pour l'une ou contre les autres, mais de mettre en place une esthétique personnelle fondée justement sur l'articulation de sa culture d'origine, juive et russe, avec la modernité picturale parisienne. En faisant feu de tout bois, l'artiste fut en mesure de construire autour de lui une aura d'originalité très valorisante dans les milieux avant-gardistes internationaux des années 1910. Chagall put entretenir sa figure d'artiste entre les mondes et les cultures, déchiré entre orient et occident, parce que sa peinture avait déjà interpellé certains membres de l'avant-garde parisienne fascinés par un cosmopolitisme d'identité qui les concernait eux-mêmes. La rencontre entre Chagall, sa peinture et les poètes parisiens (en particulier Blaise Cendrars et Guillaume Apollinaire, eux-mêmes étrangers) fut à l'origine d'une aura (pour ne pas dire mythe, connoté trop péjorativement) constituée dès la jeunesse du peintre, qui lui permit de commencer une carrière prometteuse dès avant 1914 (Chagall avait alors 27 ans).

Une figure entre les cultures

Chagall était né à Vitebsk, en Biélorussie, dans une famille juive de neuf enfants. Il grandit dans l'univers biblique de l'école primaire juive, le *Heder*. Cette éducation pouvait nourrir son imagination d'histoires et d'anecdotes que l'art russe folklorique des *loubki* représentait en images naïves, personnages et animaux volant dans le ciel, enseignes de magasins ou maisonnettes traditionnelles. Mais cette ouverture contrastait avec le contexte culturel étriqué dans lequel Chagall envisagea de devenir artiste : le jeune homme était un fils du *Shtetl* – la bourgade juive d'Europe centrale et orientale, ce mot désignant non seulement un lieu d'habitation, mais surtout un mode de vie et de pensée en retrait vis-à-vis de la civilisation urbaine. Or, le milieu juif orthodoxe réprouvait toute forme de représentation plastique. Les grands peintres juifs de la fin du dix-neuvième siècle, Camille Pissarro, Max Liebermann ou Joseph Israels étaient eux de familles fortement assimilées. Dans l'entourage de Chagall au contraire, fréquenter l'université ou s'habiller « à l'allemande » paraissait révolutionnaire. Encore plus faire de la peinture.

A la fin de ses études secondaires, Chagall fréquenta deux mois l'atelier de Jehuda Pen, un peintre renommé du *Shtetl*. Pen, qui était passé par le sérail artistique traditionnel après des études à l'Académie de Saint-Pétersbourg, s'était établi à Vitebsk où il réalisait des scènes de genre et des portraits à la manière des Salons officiels de 1900 – celle des

« Itinérants », d'un réalisme devenu la norme à cette époque. Chagall partit bientôt pour Saint-Pétersbourg. Sans argent pour survivre dans l'hiver de 1906-1907, il put trouver de l'aide auprès d'un mécène juif qui le prit chez lui comme domestique, lui permettant donc de rester à Saint-Pétersbourg puisqu'il avait un emploi, et bientôt de s'inscrire à la Société impériale d'Encouragement aux Arts. Cet enseignement ne lui convenant pas, Chagall parvint à se faire recommander auprès de Léon Bakst, gloire de l'art moderne russe à l'étranger – en particulier à Paris. Bakst avait fréquenté l'École des Beaux-Arts de Paris. Il avait adhéré à l'esthétique symboliste, et fondé avec Serge de Diaghilev, à Moscou en 1898, le groupe d'avant-garde *Mir Iskousstva (Le Monde de l'Art)*. Quittant la Russie, il joua à Paris après 1906 un rôle de premier plan dans la création de décors pour les Ballets Russes. Sa peinture très colorée mêlait tradition populaire russe et esthétique moderne française.

C'était l'époque des Ballets Russes ; Bakst revenait d'un long voyage à l'étranger. « Sa gloire, à la suite de la saison russe à l'étranger, me tournait, je ne sais pourquoi, la tête », écrit Chagall dans ses mémoires¹. Bakst était en fait l'exemple d'une réussite possible pour un juif – et la preuve que cette réussite ne pouvait avoir lieu que par un détour par l'étranger. Chagall travailla chez Bakst jusqu'à l'été 1910. Au mois d'août il partit pour Paris, où il s'installa dans un atelier impasse du Maine.

Pourquoi Chagall était-il parti pour Paris ? En Russie il n'avait aucune perspective de carrière : juif parmi les Russes, peintre parmi les juifs ; et jeune parmi les peintres juifs comme Bakst consacré dans le champ international de l'art moderne – il lui fallait trouver une autre voie. Prendre la direction des avant-gardes en Russie-même était périlleux : les tendances nouvelles avaient peine à s'y imposer. Chagall avait d'ailleurs tenté cette option. Son éventuelle participation à la section organisée par Diaghilev de la Toison d'Or à Bruxelles ne se réalisa pas². Au Salon de la Jeunesse (*Soïouz Molodoji*) de Saint-Pétersbourg, en 1909, ses toiles furent accrochées dans un coin des plus sombres. Chagall avait bien exposé trois œuvres à l'exposition de l'école Zvanseva, où il suivait les cours de Bakst, dans les locaux de la revue *Apollon*, en avril-mai 1910. Mais cette date était en-dehors de la saison artistique – elle avait été imposée par les directeurs de la revue, peu favorables aux tendances novatrices. L'exposition fit scandale : Ilia Répine (1844-1930), figure centrale du mouvement des Itinérants, l'ancienne avant-garde hostile à l'académisme qui s'était maintenant imposée dans le champ de l'art en Russie, attaqua les avant-gardes dans de violents articles. Répine était le grand représentant d'un réalisme attentif à l'histoire

¹ Marc Chagall, *Ma Vie*, Paris, Stock, 1972, 1983, (Moscou, 1922), p. 126.

² D'après Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 49. Les informations qui suivent sont tirées du même ouvrage.

populaire et nationale, et ne pouvait donc accepter les importations du symbolisme littéraire et du style décoratif international. Un modeste artiste sans relations comme Chagall n'avait donc pas grand avenir dans le champ de l'art en Russie.

Paris représentait en revanche pour le jeune peintre un horizon élargi – en tout cas c'est ce que lui laissait espérer le mythe de la capitale mondiale de l'art. Chagall avait besoin, d'autre part, de se distinguer pour être accepté dans les milieux de celle qu'il aimait, Bella Rosenfeld, issue d'une famille de négociants fortunés de la riche bourgeoisie moderniste de Saint-Pétersbourg et Moscou. Pour ces milieux, le séjour à Paris conférait une distinction symbolique de taille. En partant à Paris, Chagall pourrait compenser son déficit en capital social et économique, tout en trouvant d'autres horizons de carrière plus prometteurs. Chagall se souvint en 1945 :

Je suis donc arrivé à Paris comme poussé par le destin. A ma bouche affluaient des mots venus du cœur. Ils m'étouffaient presque. Je bégayais. Les mots se pressaient à l'extérieur, *anxieux de s'éclairer de cette lumière de Paris, de se parer d'elle*¹.

Tout en participant de l'image que l'artiste voulait entretenir de lui-même une fois consacré (en 1945), celle d'un jeune peintre très petit devant le destin qui l'attendait, les phrases qui décrivent son arrivée à Paris laissent penser qu'il fut fortement touché par le mythe de Paris, ville lumière et capitale des arts. Ces phrases témoignent surtout combien le voyage vers Paris était une tentative d'ascension artistique et sociale : il lui fallait « se parer » de Paris.

Chagall fut soutenu dans un premier temps par le réseau russe à Paris. Il menait une vie frugale, achetant de vieux tableaux souvent moins chers que des toiles neuves, et peignant par-dessus. Le jeune peintre voulut bientôt sortir du milieu artistique russe et s'intégrer à la vie parisienne. Il suivit les cours de plusieurs académies : « La Palette », où enseignaient Le Fauconnier et Dunoyer de Segonzac ; la « Grande Chaumière » où il dessinait des nus. Surtout il visitait musées et galeries, ainsi que le Salon des Indépendants et le Salon d'Automne. Cette mise en contact assez brutale avec l'art des avant-gardes de l'époque, fauvisme très coloré et cubisme au centre des polémiques, lui fit percevoir le gigantesque fossé culturel qui séparait ce qu'il pouvait voir à Paris et l'art dont il avait été imprégné en Russie. Ses mémoires en témoignent pour l'art « classique » lui-seul :

Faisant le tour [au Louvre] de la salle ronde de Véronèse et des salles où sont Manet, Delacroix, Courbet, je ne voulais plus rien d'autre. Dans mon imagination, la Russie se dessinait comme un papier suspendu à un parachute. La poire aplatie du ballon pendait, se refroidissait et descendait lentement au cours des années. Tel m'apparaissait l'art russe, ou je ne sais quoi encore. En effet, aussi souvent qu'il

¹ Chagall, « Quelques impressions sur la peinture française », *Renaissance*, New York, vol I et II, 1944-1945, p.46, cité par Franz Meyer, *op. cit.* p. 54. Je souligne.

m'arrivait de penser à l'art russe ou d'en parler, j'éprouvais les mêmes émotions troubles et confuses, pleines d'amertume et de dépit. C'était comme si l'art russe eût été fatalement condamné à demeurer à la remorque de l'Occident¹.

Chagall était confronté à ce que Julius Meier-Graefe avait appelé en 1899 le problème de l'*épigonisme* (*Epigontum*), pour désigner la peinture allemande réduite à suivre les directions imprimées par l'impressionnisme français. Le décalage culturel entre l'art de son pays et l'art parisien était aussi un décalage temporel : les Russes en étaient encore au réalisme des Itinérants, voire au mieux au symbolisme coloré de Léon Bakst. Donc cinquante ans en arrière, et pour les avant-gardistes comme Bakst, une dizaine d'années. Ce fossé humiliant, cause d'« amertume » et de « dépit », Chagall commença par le franchir en se plongeant dans la peinture parisienne moderniste de l'époque :

Dès le lendemain de mon arrivée, je suis allé au Salon des Indépendants. [...] je traversai en courant toutes les salles du début, comme si j'étais poursuivi par un torrent et je m'élançai vers les salles centrales. Je pénétrais au cœur de la peinture française de 1910. Je m'y suis accroché².

Chagall et les avant-gardes parisiennes en 1910-1911 : l'assimilation

Les premiers mois de l'installation parisienne de Chagall témoignent ainsi d'une tentative d'assimilation esthétique et sociale aux milieux de l'art moderne parisien, qui marquait bien la situation dominée dans laquelle Chagall vivait encore. Les toiles du début de son séjour parisien sont marquées par l'influence du fauvisme, dans la simplification des couleurs, leur réduction à un petit nombre et leur application en aplats. On y sent même la leçon de Van Gogh. Chagall s'adonnait alors à des sujets à la mode. En particulier celui de la Tour Eiffel, dont Robert Delaunay déclinait tous les angles depuis 1909. *Le Pont de Passy et la Tour Eiffel*, réalisé en 1911 [Figure 77] et *La Grande Roue* (1911-1912) [Figure 78] sentent ainsi le fauvisme. On y trouve d'autre part un brin de futurisme, en particulier dans le travail sur la vitesse de la voie ferrée du *Pont de Passy*, ou celui du mouvement circulaire de la Grand-Roue. Dans la *Grande Roue* on aperçoit d'autre part un biplan, qui s'ajoutait aux symboles de la modernité, allusion à l'exploit de la traversée de la Manche par Louis Blériot en 1909. Chagall mimait ses collègues des Salons des Indépendants et d'Automne.

¹ Marc Chagall, *Ma Vie*, op. cit. p. 142.

² *Ibid.*, pp. 143-144.

**Figure 77 : Marc Chagall (1887-1985),
Le Pont de Passy et la Tour Eiffel, 1911,
huile sur toile, 60,3 x 81,3 cm,
Metropolitan Museum of Art, New York**



**Figure 78 : Marc Chagall (1887-1985),
La grande roue, 1911-1912,
huile sur toile, 60,3 x 88,9 cm,
localisation inconnue**



Que Chagall ait présenté des toiles au jury du Salon d'Automne de 1911, confirme son désir d'être accepté dans les milieux décisifs et sélectifs de l'art moderne parisien. Son envoi fut refusé. Une lettre adressée à cette époque à Alexandre Benois témoigne de sa déception, en même temps que d'une hésitation à sortir de cette logique de légitimation institutionnelle :

Pendant le temps passé à Paris, je n'ai pas été accepté au Salon d'Automne alors que l'on m'y avait poussé malgré moi. Dois-je vous l'avouer ? Cela m'a fait mal, mais après, Bakst m'a consolé, me reprochant de ne pas le lui avoir dit plus tôt, à l'époque où il soutenait plusieurs étrangers qu'il ne connaissait pas. Et je dois dire que la « protection » est toujours nécessaire¹.

Poussé "malgré lui" au Salon d'Automne ? Sa déception infirme plutôt cette affirmation ultérieure d'amour-propre. Chagall chercha en tout cas à trouver des protections dans un autre milieu que celui des officiels de l'art moderne international auquel Bakst lui proposait de recourir : celui de l'avant-garde parisienne, dont le réseau international, qui s'était mis en place depuis 1908, commençait à prouver son efficacité.

Chagall eut la chance, s'il faut parler ainsi, d'entrer réellement en contact avec l'avant-garde parisienne à la Ruche – un vaste pavillon de bois dodécagonal, situé à proximité des abattoirs de Vaugirard. S'y retrouvaient peintres et sculpteurs sans le sou, venus de tous les

¹ Cat. exp. *Chagall les années russes*, op. cit. p. 238.

coins du monde pour concrétiser leur rêve d'une carrière internationale. Les cent quarante ateliers de la Ruche étaient rudimentaires et sordides, mais à la portée de toutes les bourses. Chagall y emménagea à l'hiver 1911-1912, donc après son échec au Salon d'Automne. C'est là qu'il rencontra le poète échevelé Blaise Cendrars, avec qui se noua une relation d'amitié. Les deux jeunes gens étaient proches par leur âge, leur trajectoire cosmopolite, leur misère, leur même désir d'ascension, et le fait – essentiel – que Cendrars parlât russe couramment.

Cendrars était un poète sans le sou, cachectique et toujours dans la rue. Ce jeune Suisse, qui avait fait une première fugue à Saint-Pétersbourg à l'âge de seize ans, avait continué ses voyages initiatiques entre Berne, Genève, Bruxelles, Paris, puis New York d'où il était rentré et d'où il avait rapporté un long poème – ses *Pâques à New York*¹. Aux Mercredis tenus par Apollinaire au café de Flore, Cendrars avait rencontré Robert et Sonia Delaunay. Sonia était russe – il parla russe avec elle. Passionné par les idées de Robert sur le cubisme, ses recherches sur la couleur et la décomposition de la lumière, Cendrars devint bientôt inséparable des Delaunay auxquels il présenta Chagall. C'est ainsi qu'il introduisit le peintre russe dans le petit milieu des avant-gardes parisiennes. Aux Vendredis du poète italien Ricciotto Canudo, Chagall rencontra d'autres cubistes français : Gleizes, La Fresnaye, Léger, Metzinger, Marcoussis, Lhôte, ou Dunoyer de Segonzac.

Plongé, malgré ses difficultés de langue, dans les discussions de ces groupes sur le cubisme et son interprétation, Chagall en traduisit bientôt l'influence dans sa peinture – symptôme supplémentaire de son désir d'assimilation à ces réseaux. Ses réalisations de l'année 1912 reflètent ainsi la marque nouvelle du cubisme : on y retrouve la géométrisation des formes et l'interpénétration des plans, l'effacement des frontières entre les objets, assez notoires dans les toiles cubistes de l'époque. *Dédié à ma fiancée* [Figure 85, p. 715], un des premiers tableaux peints à La Ruche, marque une transition de la couleur fauve à la géométrisation tridimensionnelle du cubisme cézannien. On retrouve ce mélange de cubisme et de fauvisme dans le *Nu au peigne* (1911-1912) [Figure 79], où se rencontrent les nus primitifs de Picasso et ceux, cernés de noir, de Matisse. Certaines toiles de l'époque ont une facture complètement cubiste, celle du cubisme cézannien dans *Adam et Eve* de 1912 [Figure 80] ; tandis que dans d'autres toiles Chagall entrecroisait les plans de son sujet².

¹ Voir sa biographie par Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland, 1984.

² Ainsi dans *Le Buveur (Le Saoul)*, 1910-1912, huile sur toile, 83.5 x 114.0 cm et dans le *Village Russe, de la lune*, 1911, Huile sur toile, 125.5 x 104.0 cm.

**Figure 79 : Marc Chagall (1887-1985),
Nu au peigne, 1911-1912,
gouache sur papier, 33,5 x 23,5 cm,
Collection particulière**



**Figure 80 : Marc Chagall (1887-1985),
Adam et Eve, 1912,
huile sur toile, 162,2 x 114 cm,
Saint Louis Museum of Art**



Chagall s'exerçait ainsi aux techniques discutées dans les milieux avant-gardistes de Paris. Il réalisa cependant, en même temps, des toiles très différentes de ces compositions cubistes. Mais l'expérience lui montra qu'il n'était pas facile de placer ces toiles. Soutenu par Delaunay en effet, Chagall envoya quelques toiles au Salon des Indépendants de 1912. Les trois tableaux qu'il choisit, et qu'on put voir lors du vernissage du 20 mars, passèrent assez inaperçus dans la critique d'art. Il s'agissait du *Saoul* (Meyer, A33), de *La Lampe et les deux personnes [Dédié à ma fiancée]* (M:A36) [Figure 85, p. 724] et de *La tante au ciel [A la Russie, aux ânes et aux autres]* (M:A47) [Figure 83, p. 719], dont l'imaginaire russe ne retint pas vraiment l'attention : on était trop préoccupé par les toiles cubistes. On comprend que pour le Salon d'Automne suivant, Chagall envoyât justement des compositions cubistes : il avait ainsi peut-être plus de chances de se faire accepter. Ce fut le cas. Sa *Composition*, connue aujourd'hui sous le nom de *Golgotha* [Figure 81], s'accompagnait d'une version cubiste du *Mort* (intitulée dans le catalogue *Une rue de ma ville*), ainsi qu'un *Berger (Bouvier)*, lui aussi marqué par la déstructuration cubiste. Chagall se fondait dans la masse – du moins dans la mode récente des courbes cubiques et des architectures désarticulées.

**Figure 81 : Marc Chagall (1887-1985),
Golgotha ou Calvaire, 1912,
huile sur toile, 174,6 x 192,4 cm,
The Museum of Modern Art, New York**



C'est d'ailleurs comme peintre inspiré par le cubisme qu'il rendit *Hommage à Apollinaire*, dans une toile de grande dimension commencée autour de 1911-1912¹ [Figure 82, p. 716]. Un couple nu autour d'une pomme dont partait une impossible unité, rappelait le poète des couples déchirés ; les visages, les cuisses et les bras d'Adam et Eve empruntaient leurs modelés en arrêtes et leurs ombres raidies au cubisme dont Apollinaire était devenu le défenseur le plus en vue ; le fond du tableau, roue du temps aux cloisonnements pastels, s'inspirait des formes circulaires et des réflexions sur la couleur de Delaunay, qu'Apollinaire avait qualifiées d'orphisme lors de la Section d'Or d'octobre 1912. En 1912, Chagall se représentait donc comme un émule de plus, certes prometteur, mais tout de même nouveau suiveur, du cubisme parisien.

**Figure 82 : Marc Chagall (1887-1985), *Hommage à Apollinaire*, 1911-12,
huile sur toile, 82,25 x 78 cm,
Stedelijk van Abbemuseum,
Eindhoven**



Détail, en bas à gauche :
« Apollinaire / Walden /
Cendrars / Canudo »

De l'émule du cubisme au peintre russe

Peu à peu Chagall s'immergea dans les rivalités internes à ces cercles de l'avant-garde parisienne, où chacun essayait de faire sa place. Dans ce nouveau champ de bataille il fallait d'une part prendre une position esthétique par rapport au cubisme, au fauvisme et au

¹ L'inscription, en bas à gauche de la toile, « Walden-Canudo-Apollinaire-Cendrars », fut manifestement ajoutée par Chagall après qu'il eut fait connaissance du marchand d'art Herwarth Walden chez Apollinaire, lors de son voyage à Paris au début de 1913. Chagall avait l'habitude d'anti-dater ses toiles et de les retravailler.

futurisme. D'autre part il fallait percer sur le marché international, et pas seulement sur le marché parisien. La tâche était rude, mais Chagall s'y attela.

A l'époque même où il se mesurait aux techniques prisées par ses contemporains, Chagall avait réalisé d'autres toiles imprégnées de ses souvenirs, d'une manière enfantine, où les réminiscences folkloriques se traduisaient en têtes coupées, personnages volants, plusieurs histoires courant sur une même toile. Ces toiles lui servirent pour prendre position, en particulier, dans les milieux modernistes russes. Chagall avait gardé contact en effet avec eux et c'est à ce titre qu'il exposa, en janvier 1912, au *Monde de l'Art* de Saint-Pétersbourg ou en février 1912 dans l'exposition de « peinture française contemporaine » à Moscou. Ses envois n'avaient pas grand chose à voir avec les toiles d'inspiration cubiste qu'il présentait à la même époque dans les Salons parisiens. On vit à Saint-Pétersbourg, en janvier 1912, un *Cadavre dans la rue* ; tandis qu'il exposait à Moscou *Le Saoul* (cat. n° 17) et *Le Berger* (n° 18). A Moscou, pour l'exposition de la Queue d'Ane de mars-avril 1912, les toiles qu'il envoya étaient toutes également imprégnées d'imaginaire populaire russe. Chagall faisait bien : la Queue de l'Ane était une sécession du groupe moscovite du Valet de Carreau, menée par Michael Larionov et Nathalia Gontcharova, qui reprochaient au Valet de Carreau son inféodation au modèle français. Il était important d'y paraître russe, d'autant plus qu'on produisait à Paris. Chagall poursuivit cette stratégie les années suivantes. Pour l'exposition de la Cible ouverte à Moscou le 24 mars 1913, il envoya trois toiles dont *Le Saoul*, dans la ligne du néoprimitivisme prôné par Larionov et sa compagne.

Tout en misant sur cette implantation à l'étranger, Chagall fut encouragé par Blaise Cendrars à cultiver son originalité et à entrer réellement dans la lutte interne aux avant-gardes parisiennes. Chagall aurait déclaré plus tard :

Blaise Cendrars me persuadait que je pouvais travailler à côté des cubistes orgueilleux pour qui j'étais peut-être un rien du tout. Ils ne me gênaient pas. Je les regardais de côté et pensais : qu'ils mangent à leur faim leurs poires carrées sur leurs tables rectangulaires¹.

Cendrars, tout en épaulant son ami, cherchait à s'insérer lui-même dans le milieu littéraire. Il reconnut plus tard que « chacun des maîtres d'aujourd'hui avait son poète avant la guerre de 14 : Picasso, Max Jacob ; Braque, Pierre Reverdy ; Juan Gris, Ricciotto Canudo ; Léger, Chagall, Roger de la Fresnaye, Modigliani, je m'excuse, Blaise Cendrars ; et toute l'École de Paris, cubistes et orphistes, Guillaume Apollinaire². » L'amitié n'empêchait pas un service réciproque. Grâce à Cendrars qui en avait fait déjà l'expérience dans le champ littéraire, Chagall découvrit dans sa situation culturelle d'étranger permanent, le centre de son

¹ Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars, op. cit.*, p. 232.

² *Ibid.* p. 249 de Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, C.F. L. T. T. 4, p. 273, Denoël p. 430.

originalité artistique. C'est autour de cette figure double, entre les cultures, qu'il construit sa position dans l'avant-garde parisienne.

Cendrars encouragea Chagall à insister sur ses origines russes, en particulier dans les titres qu'il donna aux tableaux du peintre. Parmi les titres qu'on attribue à Cendrars, la plupart font référence à la Russie, son folklore et ses imagiers enfantins : *Village russe sous la lune* ; *Dédié à ma fiancée* ; *A la Russie, aux ânes et aux autres* ; *Le Saint Voiturier* ; *Moi et le village* ; *Trois quart d'heure...* La constante avant-gardiste, d'un discours sur l'œuvre assuré par un poète, était ici appliquée jusqu'à l'extrême : le titre, élément de l'acte créateur du peintre, qui suivait parfois l'apposition de sa signature, était pris en charge par le poète. Les titres de Cendrars furent manifestement choisis pour dire un personnage tourné vers la Russie (à la Russie), déchiré entre Paris et son village natal (moi et le village, ou Le Village russe sous la lune), sa famille éloignée (la fiancée).

Chagall réalisa d'autre part, vers 1912-1913, plusieurs tableaux qui puisèrent plus fortement dans son identité juive, exprimant explicitement son écartèlement personnel et artistique entre Russie et Occident. *A la Russie, aux ânes et aux autres* [Figure 83] met en scène les origines du peintre dans une composition inspirée du folklore juif russe, et pensée pour être lue de manière symbolique¹. Les enseignes de magasin par exemple, sont une reprise de celles que Chagall aimait peindre dans sa jeunesse. La femme dans le ciel est un héritage des gravures sur bois de l'art populaire russe, où les personnages sont souvent des figures volantes. La représentation simultanée de plusieurs scènes – la vache allaitant son petit et un petit homme ; la tante au ciel ; la vie du village russe –, emprunte à l'art des icônes. Les couleurs métalliques sont de même des emprunts à la peinture d'icônes : les cornes de la vache, la partie extérieure de la cloche, les ferrures du baquet, les bottes, les bâtiments en bas à gauche et l'étoile prennent des reflets d'argent ; tandis que le profil de la femme, l'anse du seau, la langue et le bandeau de la vache, la cloche rendent une couleur d'or.

Chagall puisait surtout dans son héritage juif et dans son histoire personnelle. La vache serait une citation du livre des Nombres, dans lequel Dieu ordonne à Moïse de sacrifier une vache rousse², mais aussi de l'enfance de Chagall : sa mère l'aurait plongé dans une

¹ Voir *A la Russie, aux ânes et aux autres. Un chef-d'œuvre de Marc Chagall*, cat. exp., Musée national Message Biblique Marc Chagall, Nice, RMN, Paris, 1997.

² Nombres, 19. Le Seigneur commande à Moïse que les Israélites lui « amènent une vache rousse sans défaut ni tare, et qui n'ait pas porté le joug. Vous la donnerez à Eléazar, le prêtre. On la mènera hors du camp et on l'immolera devant lui. Puis Eléazar, le prêtre, prendra sur son doigt un peu du sang de la victime, et de ce sang il fera sept aspersion dans la direction de l'entrée de la Tente du Rendez-vous. On brûlera alors la vache sous ses yeux ; on en brûlera la peau, la chair, le sang, ainsi que la fiente. [...] C'est un homme en état de pureté [le prêtre étant devenu impur après l'immolation] qui recueillera les cendres de la vache et les déposera, hors du camp, en un lieu pur. Elles resteront à l'usage rituel de la communauté des Israélites pour faire l'eau lustrale ;

mangeoire pleine d'eau pour le protéger d'un incendie. Les étoiles symboliseraient l'enfance à Vitebsk¹. Le chiffre sept, symbole biblique, revient à plusieurs reprises, dans les quatorze étoiles du ciel, de la coupole et de la robe, et dans les sept coups de pinceau pour marquant les coups de la cloche. Ce chiffre était symbolique aussi dans la vie de Chagall qui était né le 7 juillet 1887.

**Figure 83 : Marc Chagall (1887-1985),
A la Russie, aux ânes et aux autres, 1911-1912,
huile sur toile, 157x122 cm,
Musée national d'Art moderne, Paris**



L'intérêt de cette toile est de révéler, en même temps que Chagall se mettait à peindre son identité, un passage net des influences cubistes à une manière plus originale mêlant folklore, poésie et fantaisie. La restauration de la toile en 1996 a montré que la version définitive du tableau était beaucoup plus travaillée que la première : Chagall fit et refit son tableau, manifestement insatisfait de sa première apparence stylistique². La première couche de son travail avait adopté une technique cubiste. La version finale en a gardé la structure triangulaire des vêtements du personnage par exemple. Chagall retravailla sa toile en lui donnant une facture plus distante des techniques de l'avant-garde parisienne. Il construisait manifestement son originalité de peintre, en s'affranchissant des règles de la dernière avant-garde.

Chagall artiste entre deux mondes

Le *Portrait de l'artiste aux sept doigts* [Figure 84, p. 720], qui inclut *A la Russie* dans la représentation du peintre à son chevalet, manifeste combien la première toile était importante dans la conception par Chagall de son identité d'artiste, et donc de sa position dans l'avant-garde picturale. On constate, sans grand étonnement, que la version incluse dans l'autoportrait a totalement perdu ses réminiscences cubistes. Dans l'autoportrait, Chagall

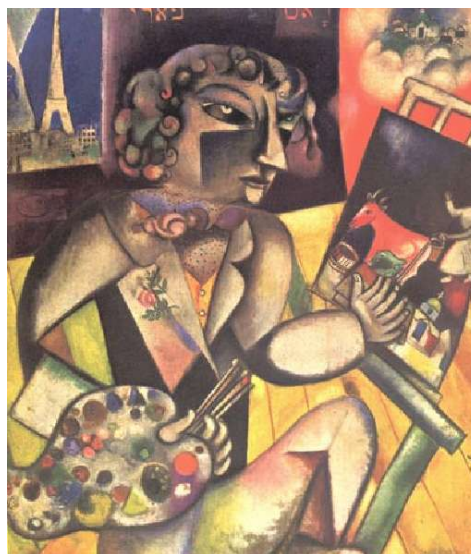
c'est un sacrifice pour le péché. »

¹ Marc Chagall, *Ma Vie*, op. cit., p. 13.

² C'est le résultat d'une analyse exposée dans *A la Russie, aux ânes et aux autres, ...op. cit.*

passait du stade de la référence russe, à la construction d'une personnalité plus complexe : celle d'un peintre entre deux cultures, d'une personnalité écartelée, psychologiquement et dans ses références artistiques, entre ses origines juives et russes d'une part, et le milieu artistique, esthétique, technique de la modernité parisienne d'autre part. Chagall s'est représenté palette et pinceaux à la main droite. Il se tient devant un tableau posé sur un chevalet, où il peint *A La Russie*. En arrière-plan, la fenêtre ouverte de son atelier est ouverte sur la Tour Eiffel. En haut à droite, en opposition avec le monument parisien, apparaît Vitebsk dans un nuage, figuré par ses toits et le petit dôme d'une église ou d'une synagogue. Les nuages sortent de la tête du peintre : Vitebsk est manifestement peint sous le signe du souvenir. La symbolique de Paris et Vitebsk prend ainsi une dimension temporelle, les deux lieux marquant l'hésitation du peintre entre deux temporalités : d'un côté la tradition, de l'autre la modernité ; d'un côté le village traditionnel avec ses coupoles décorées, de l'autre la Tour Eiffel et le machinisme de la capitale française ; d'un côté l'art folklorique russe et ses personnages volants, de l'autre l'architecture cubiste.

**Figure 84 : Marc Chagall (1887-1985),
Portrait de l'artiste aux sept doigts, 1912/1913,
huile sur toile, 187 x 126 cm,
Amsterdam, Stedelijk Museum, Collection Regnault**



Concentrons-nous sur le visage de Chagall : ses joues sont simplifiées dans une approche géométrique tout à fait cubiste, l'œil et le sourcil rappellent les caricatures de Picasso ou ses citations d'art africain. Le nez devient triangle, et dans une posture typique du cubisme dit analytique, le visage est vu simultanément de face et de profil. En revanche la toile représentée devant le peintre n'a plus rien des simplifications cubistes de l'original, mais se résume pour l'artiste à ses symboles folkloriques et religieux. Chagall se représente d'ailleurs en train de peindre avec Vitebsk dans sa pensée. Enfin le titre du tableau, *Autoportrait aux sept doigts*, propose aux initiés une interprétation d'authenticité incontestable : Chagall peindrait avec le chiffre de son enfance mais surtout, d'après

l'expression yiddish, *mit ale zibn finger*, « avec ses sept sens », donc de tout son être, et sans préméditation¹.

L'autoportrait participait de cette nouvelle image dans laquelle Chagall s'investit après 1912, et avec lui Cendrars qui l'encourageait à cette construction. Les choix de tableaux envoyés par Chagall aux Salons des Indépendants de 1913 et 1914 révèlent une progression similaire, de l'investissement sur l'image à la fois cubiste et russe de Chagall, vers son identité juive de Russe déraciné à Paris. Aux Indépendants de 1913, *Naissance* (1910-1911) faisait référence aux origines paysannes du peintre, de même que ses dessins regroupés sous le titre *Impressions de Russie* ; tandis qu'*Adam et Eve* [Figure 80, p. 715], ou le *Couple sous l'arbre* (1912), pouvait témoigner que Chagall n'était pas en dehors des recherches du cubisme parisien. Dans l'envoi du Salon des Indépendants de 1914 en revanche, la figure de l'artiste russe juif mal à l'aise à Paris l'emporta. Une *Maternité*, *Le Violoniste sur le toit* et *l'Autoportrait aux sept doigts* parlaient d'un Chagall né à Vitebsk, plongé dans l'imaginaire du folklore russe et peignant à Paris dans le souvenir obsédant de son village natal.

Entre-temps Cendrars, qui ne disposait pas de sa propre revue comme Canudo ou Apollinaire, avait entrepris de parler de Chagall dans son œuvre poétique elle-même. On constate la même insistance sur la personnalité divisée de l'artiste. Cendrars rédigea en 1914 un *Portrait* de Chagall, commentant *l'Autoportrait aux sept doigts*. Citons-en quelques vers :

Il dort / Il est éveillé / Tout à coup, il peint / Il prend une église et peint avec une église / Il prend une vache et peint avec une vache / [...] / Avec des têtes, des mains, des couteaux / [...] / *Il peint avec toutes les sales passions d'une petite ville juive / Avec toute la sexualité exacerbée de la province russe / Pour la France / [...] / C'est lui C'est sa fiancée / [...] / Il y a des baquets de sang / [...] / Des ciels de folie / [...] / Des mains / Le Christ / Le Christ c'est lui / Il a passé son enfance sur la croix / Il se suicide tous les jours / [...] / Chagall est étonné de vivre encore*².

Le caléidoscope cosmopolite, artistique, identitaire de l'art de Chagall croisait, se mêlait à celui de la poésie de Sauser-Cendrars, jusqu'à abolir la frontière entre les temps (« c'est toi lecteur [qui lis aujourd'hui] / c'est moi [auteur, écrivant hier] / c'est lui [qui peignait avant-hier] »), les sexes (« c'est lui / c'est sa fiancée »), les religions (Chagall juif devenant le Christ) entre la vie et la mort – suicide quotidien, enfance de fin de vie, expiration et recommencement permanents d'une existence toujours à repenser. Cendrars participait ainsi à la construction de l'artiste Chagall, résumé par sa déchirure entre ici et ailleurs, la culture occidentale et l'héritage oriental – un artiste dont la peinture traduisait de manière picturale l'identité avant-gardiste des marginaux de Paris : un transplanté.

¹ D'après le cat. exp. *Marc Chagall, les années russes*, op. cit., p. 96.

² Blaise Cendrars, « Portrait », 1913, in *Dix neuf poèmes élastiques*, dans *Du monde entier, Poésies complètes 1912-1924*, op. cit., p. 77. Je souligne.

La percée

Vers 1913, Chagall devint intéressant pour l'avant-garde parisienne, et les poètes s'intéressèrent davantage à lui. Il avait été remarqué par Apollinaire, le plus célèbre des poètes d'avant-garde. Son identité multiple, comme métissée, d'autre part, en faisait une figure insérée dans les tendances du moment. Dans l'avant-garde parisienne, le cosmopolitisme était en effet devenu mode de vie, expérience, un atout, une stratégie, voire un jeu constitutif de l'identité avant-gardiste, d'autant plus qu'il passait de plus en plus mal les barrières de l'exigence patriotique ambiante. Ricciotto Canudo, chez qui Chagall avait ses entrées, en fit la théorie dans son roman *Les Transplantés*, où il proclamait la gloire du métissage culturel et de ses implications artistiques¹. Ce discours prônant le mélange culturel était devenu commun aux amateurs de peinture moderne, que ce soit à Paris ou à l'étranger – en particulier à Berlin ou à Munich. L'idéologie internationaliste pouvait donc, mise en pratique dans les arts, donner l'espoir de s'insérer dans le marché réduit, mais réel, de la peinture d'avant-garde.

Canudo était heureux d'aider Chagall : il trouvait un artiste à soutenir ; et leurs origines étrangères communes pouvait favoriser son intérêt pour le peintre. Il improvisa un accrochage de ses dessins dans le bureau de sa revue *Montjoie !* et y invita ses relations dans l'avant-garde parisienne : Gleizes, Metzinger, La Fresnaye, Léger, Delaunay, Raynal, Salmon, Jacob, Cendrars. L'accueil de cette petite exposition fut chaleureux. C'est grâce à elle que Chagall fut remarqué par le collectionneur et marchand Charles Malpel qui proposa, l'année suivante, un contrat au jeune peintre². Chagall commençait à s'imposer dans le champ parisien.

C'est à Apollinaire surtout qu'il dut sa percée sur le marché étranger de la peinture d'avant-garde. Apollinaire-Kostrowitzky, qui multipliait les excentricités, avait fini par se faire un nom comme poète, défenseur des cubistes et de toutes les originalités en peinture. Il s'était fait le porte-parole des avant-gardes dans ses chroniques d'art dans *L'Intransigeant* ou *Paris-Journal*. Apollinaire s'était fait un nom à Paris. Vers lui vinrent les figures centrales de l'avant-garde étrangère, d'Italie, d'Allemagne ou de Hollande³. C'est par ces nouvelles

¹ Ricciotto Canudo, *Les Romains des foules... Les transplantés*, Paris, Eugène Fasquelle, 1913.

² « mon directeur de galerie, Charles Malpel, [...] a signé un contrat avec moi en mai de cette année », écrivit Chagall à Alexandre Benois, à l'automne 1914, in *Chagall-les années russes*, *op. cit.* p. 239.

³ Sur les relations d'Apollinaire avec les avant-gardes européennes, voir *Amis européens d'Apollinaire*, Actes du seizième colloque de Stavelot, 1-3 septembre 1993, réunis par Michel Décaudin, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, et Willard Bohn, *Apollinaire and the International Avant-garde*, University of New York Press, 1997. Anna Boschetti, dans *La poésie partout. Apollinaire, Homme-époque (1898-1918)*, *op. cit.*, met bien en valeur le rôle des relations européennes d'Apollinaire dans la consolidation de sa position avant-gardiste parisienne, et réciproquement.

relations que Chagall vit s'ouvrir à lui la porte du réseau international de l'art d'avant-garde. Chagall raconte dans ses mémoires :

Chez [Apollinaire], on discutait beaucoup. Dans un coin, un petit bonhomme est assis.

Apollinaire s'approche de lui et le réveille : « Savez-vous ce qu'il faut faire, monsieur Walden ? Il faut organiser une exposition d'œuvres de ce jeune homme. Vous ne le connaissez pas ? Monsieur Chagall »¹.

Ce témoignage rétrospectif attribue à Apollinaire la gloire d'avoir introduit Chagall auprès de Walden. Il reste que dans sa percée vers le marché allemand, Cendrars lui fut plus utile encore.

Le marché allemand

Chagall, que Walden découvrit manifestement lors d'un voyage de prospection à Paris, en 1913, lui aurait été présenté un peu comme un petit génie - « Chagall, raconte Nell Walden qui accompagnait son mari lors de ce séjour parisien, alors encore un jeune homme avec des yeux particulièrement clairs et les cheveux bouclés, que ses amis parisiens déifiaient comme un enfant prodige, ce qu'il était certes². » Grâce à sa rencontre avec Walden, Chagall exposa à Berlin. Il finit par s'y rendre, à l'occasion de sa première exposition importante en avril et mai 1914 (avec Paul Klee en avril et Alfred Kubin au mois de mai), puis de l'exposition personnelle que lui consacra Walden en juin 1914³.

Cendrars continuait alors d'épauler Chagall, en particulier dans ses affaires avec les marchands. C'est lui qui lut au Russe la lettre où Charles Malpel lui proposait un contrat⁴. Il lui fut fort utile d'autre part dans ses négociations avec le très rusé Walden. On lit, dans un courrier rédigé à la hâte par Cendrars dans un mauvais allemand, le 2 mai 1914, et envoyé à Walden en prévision de l'exposition consacrée à Chagall :

Changement des prix des tableaux de Chagall en aucun cas. Si les circonstances allemandes ne permettent pas ces prix, les circonstances allemandes ne peuvent donc pas se permettre ces tableaux. Chagall a déjà un nom. N'avons pas voulu vendre à Walden comme s'il avait été "idiot". Articles de W [alden]. dans le *Sturm* mieux que ses lettres commerciales. W[alden]. pas un homme d'affaires. Chagall lui-même sera dans deux semaines à Berlin. Si tout d'un coup les poèmes de C[endrars]. ne conviennent plus au *Sturm*, pourquoi donc un article. N'enverra plus rien. Prière de donner la date de l'exposition Chagall⁵.

¹ Marc Chagall, *Ma Vie*, op. cit., p.158

² Nell Walden et Lothar Schreyer, *Der Sturm : Ein Gedenkbuch an Herwarth Walden*, op. cit., pp. 17-18: „[...] Marc Chagall, damals noch ein junger Mensch mit eigentümlich hellen Augen und Lockenhaar, der von den Pariser Freunden als Wunder- [18]kind vergöttert wurde, das er ja an sich auch war.“

³ Chagall apposa sa signature, avec Apollinaire, dans le livre d'or des Walden, à la date du 29 mai 1914. Voir *Sturmarchiv : Gästebücher des Sturm* : H. 119, 19.

⁴ D'après Miriam Cendrars, op. cit.

⁵ *Sturm Archiv*, lettre de Blaise Cendrars à Herwarth Walden, Paris, 2 mai 1914 (donc avant le voyage de Chagall à Berlin) : Änderung der Preise der Bilder von Chagall auf keinen Fall. Wenn deutsche Verhältnisse sich diese Preise nicht leisten können, können deutsche Verhältnisse sich eben diese Bilder nicht leisten. Chagall hat schon einen Namen. Haben W. nicht für „dumm“ verkaufen wollen. W's Artikel im *Sturm* besser

Il n'était pas question de laisser le marchand berlinois baisser les prix du peintre : « il est déjà connu ». En même temps, le poète s'efforçait de placer ses vers qu'il publiait déjà difficilement dans les petites revues parisiennes.

Vers le marché allemand, Chagall, épaulé par Cendrars, misa beaucoup plus qu'à Paris sur une image avant-gardiste, presque provocante, qui s'accordait bien avec le profil de la revue du *Sturm* et de son fondateur passionné. On constate d'abord que les titres de ses toiles envoyées à Berlin n'étaient pas les mêmes que ceux qu'il avait donnés dans les Salons parisiens. En septembre 1913, celles qu'il envoya à Berlin portaient toutes des titres inventés par Cendrars, beaucoup plus provocateurs que leurs titres à Paris. *La Lampe et les deux personnes* du Salon des Indépendants de 1912 était devenue un *Dédié à ma Fiancée [Meiner Braut gewidmet]* d'autant plus violent, qu'il représentait un taureau armé d'un membre proéminent symboliquement identifiable.



**Figure 85 : Marc Chagall (1887-1985),
Dédié à ma fiancée, 1911,
huile sur toile, 96 x 114,5 cm,
Bern, Kunstmuseum**

Autre toile renommée, *La Tante au Ciel*, dont le titre, précisé au catalogue de ce même Salon des Indépendants 1912, évoquait une amusante anecdote folklorique ou une histoire racontée aux enfants russes, s'intitulait maintenant *A la Russie, aux ânes et aux autres [Russland, den Eseln und den Anderen gewidmet]* : la référence aux racines russes, qui en France plaçait le tableau sous le signe de l'exotisme inoffensif, devenait à Berlin une dédicace moqueuse à la Russie, aux idiots et aux autres, le spectateur ne sachant pas vraiment s'il devait se prendre pour un âne ou pour un autre.

A partir de cette époque, Apollinaire réinvestit l'image du peintre Chagall entre deux mondes, de manière cette fois beaucoup moins subtile et plus formalisée. Chagall qui, dans

als seine Geschäftsbriefe. W. kein Geschäftsmann. Chagall wird in 2 Wochen selber in Berlin sein. Wenn C's Gedichte plötzlich nicht mehr für den *Sturm* geeignet sein sollen, wieso dann Artikel. Wird erst mal nichts mehr schicken. Bitte um Terminangabe der Chagall-Ausstellung.

les poèmes de Cendrars, semblait perdu dans les rêves de Vitebsk et ses désirs parisiens, devint chez Apollinaire l'artiste dont la peinture parlait plusieurs langues. En 1914, Apollinaire dédia à Chagall un poème intitulé *Rotsoge*, auquel il donna lors de sa publication un peu plus tard, le titre d'*A travers l'Europe* :

Ton visage écarlate ton biplan transformable en hydroplan / Ta maison ronde où il nage un hareng saur / Il me faut la clef des paupières / [...] Qu'est-ce que tu veux mon vieux M. D. / 90 ou 324 un homme en l'air un veau qui regarde à travers le ventre de sa mère / J'ai cherché longtemps sur les routes / Tant d'yeux sont clos au bord des routes [...]¹.

Ce poème, écrit au printemps 1914, un peu avant le voyage des deux amis à Berlin pour l'exposition Chagall à la galerie du *Sturm*, participait deux fois d'une double prise de position : celle du poète et du peintre, et dans les champs artistiques parisien et berlinois. Le poème fut publié dans les *Soirées de Paris*, à la mi avril 1914, et dans *Der Sturm* en mai 1914, donc pendant l'exposition Chagall, avec la dédicace « Au peintre Chagall »². La suite du poème mettait en valeur explicitement la dimension cosmopolite ou multiculturelle de Chagall et surtout de sa peinture, donc son aptitude à transgresser les limites culturelles nationales ou frontalières, et à s'adresser directement au public du *Sturm*.

Ouvre ouvre ouvre ouvre ouvre / Regarde mais regarde donc / Le vieux se lave les pieds dans la cuvette / *Una volta ho inteso dire Ach du lieber Jott* / Et je me pris à pleurer me souvenant de nos enfances [...] / Sur la robe ont chu des pétales / Deux anneaux d'or près des sandales / Au soleil se sont allumés / Tandis que tes cheveux sont comme le trolley / *A travers l'Europe vêtue de petits feux multicolores*³.

Le vieux qui se lave les pieds, figure caractéristique dans la peinture de Chagall, parlait un langage nouveau : « *Una volta ho inteso dire Ach du lieber Jott* », sabir des faubourgs juifs, ou nouvel espéranto ? La réponse variait selon le lectorat du poème. Pour le public parisien, c'était plus le sabir du juif immigré à Paris, personnage exotique, dont la peinture se distinguait de celle de ses contemporains par sa couleur folklorique et pleine d'imagination. Pour le public berlinois en revanche, c'était celle d'un nouvel espéranto, que pouvait comprendre ce public plus que les autres. Le « *Ach Du Lieber Jott* » sentait le dialecte berlinois, et le poème se fermait sur un voyage « à travers l'Europe » qui magnifiait l'idéal espérantiste des milieux modernistes allemands, que Robert Delaunay avait su flatter à la même époque. En juin-juillet, pour l'exposition personnelle de Marc Chagall à la galerie du *Sturm*, la préface du catalogue fut d'ailleurs ce même poème.

Apollinaire ne valorisait un artiste que dans la mesure où il pouvait broder sur son image de prophète à l'étranger. Ses chroniques ne parlent que très peu de Chagall jusqu'au

¹ *Œuvres Poétiques*, Pléiade, 1956, p. 201.

² *Soirées de Paris* n° 23, 15 avril 1914 et *Der Sturm*, n° 210-211, mai 1914.

³ C'est moi qui souligne.

moment où l'artiste fut remarqué par Walden et exposa à Berlin. Le poète avait beau jeu de se proclamer maintenant découvreur du peintre russe, dans *Paris-Journal* du 14 juillet 1914 : « C'est en 1912 que j'ai eu l'occasion de dire à quelques jeunes peintres comme Chagall, comme G. De Chirico : "Allez de l'avant ! Vous avez un talent qui vous désigne à l'attention !" »¹ » Chagall était devenu important parce qu'il exposait à l'étranger. De même, Canudo le soutint dans *Paris-Journal*, parlant le 11 juillet 1914 de l'un des « maîtres de demain : Chagall », à propos de son exposition au *Sturm*. Apollinaire commenta quatre jours plus tard : « On s'occupe, en ce moment, de Chagall dans divers pays et l'article de Canudo dans *Paris-Journal* [...] montrait qu'on s'en occupe même en France². »

La dialectique du « connu à l'étranger » se répercuta même vers la Russie. Le critique Anatole Lounatcharski (1875-1933) put ainsi écrire dès le mois de mars 1914 : « Il est déjà connu à Paris³. » L'artiste était assez fier de son ubiquité artistique européenne : Lounarcharski relata dans le même article une visite à l'atelier du peintre : « il me montre volontiers un très grand nombre de ses toiles et de ses dessins, en se hâtant de déclarer qu'il en possède encore d'autres à Pétersbourg, à Berlin, et au "Salon". » Chagall avait tracé son chemin, aidé par les poètes parisiens et leur réseau cosmopolite. Son image d'artiste était le résultat d'un travail collectif, ce qu'il sut reconnaître dans quelques modifications qu'il apporta, probablement en 1914, à l'*Hommage à Apollinaire*, dont il modifia la dédicace : « Apollinaire / Walden / Cendrars / Canudo » [Figure 82, p. 716].

Conclusion : L'art « en silence »

Le caractère commun des réussites internationales de Matisse, Picasso, Delaunay ou Chagall, est d'avoir été favorisées par une même stratégie, celle des *expositions différenciées*. Cette stratégie découlait d'une vision du champ de l'art d'avant-garde relativement novatrice. Elle impliquait, d'abord, que la construction parisienne des réputations, traditionnellement orientée vers les Salons, les expositions de galeries et la presse parisiens, n'importait plus. C'était tenir compte d'une nouvelle géopolitique de l'art moderne, c'est-à-dire de l'apparition de nouveaux centres d'exposition et de commercialisation de l'art d'avant-garde. C'était accepter l'idée que les achats d'œuvres d'art se faisaient désormais moins à Paris qu'à l'étranger – parce que la valeur de l'art d'avant-garde n'était plus fabriquée dans un seul centre artistique.

¹ *ŒPC* II, p. 824.

² *ŒPC* II, 824.

³ « La jeune Russie à Paris – Marc Chagall », in *Kievskaja Mysl* (La Pensée de Kiev), Kiev, 14 mars 1914, cité dans cat. exp. Les années russes, *op. cit.* pp. 240-241.

Une telle position nécessitait une forte autonomie vis-à-vis du mythe de Paris, c'est-à-dire essentiellement par rapport à la domination symbolique, littéraire, artistique et économique de la capitale française. Elle impliquait une distance culturelle et intellectuelle forte que seuls des acteurs à l'intersection entre plusieurs pays et plusieurs champs pouvaient acquérir, et, pour les marchands d'art, des galeries ayant des arrières financiers suffisants pour envisager le détour par l'étranger – ainsi Bernheim-Jeune, et Kahnweiler si l'hypothèse de sa sécurité financière relative est fondée. La stratégie du décentrement de Paris ne pouvait réussir, cependant, que parce qu'elle jouait aussi sur le mythe parisien : d'un côté, le *retour vers Paris* utilisait les complexes collectifs des Français à l'égard de l'étranger ; de l'autre, la domination symbolique encore prégnante de Paris comme capitale de la valeur artistique moderne, permettait d'élargir le cercle de connaissance de la peinture avant-gardiste une fois qu'on pouvait attester d'une reconnaissance, même faible, à Paris.

La stratégie des expositions différenciées découlait, enfin, d'une observation pragmatique du marché de l'art d'avant-garde : l'achat d'œuvres d'art ne se faisait pas dans le grand public, mais dans des milieux très restreints. Or les critères d'évaluation de l'art et de décision de ces élites avaient peu de rapports avec ceux que la presse semblait favoriser. Il fallait savoir s'adresser aux amateurs d'art d'avant-garde, parler leur langage, susciter leurs interrogations et répondre à leurs attentes intellectuelles, pas seulement esthétiques. Pour ce, le meilleur vecteur de communication n'était pas d'abord la presse, même les petites revues intellectuelles, mais les expositions, les envois d'œuvres ou de photographies, et, enfin, les collections déjà constituées.

C'est pourquoi l'art qui réussit le mieux, et qui est en résumé celui que nous connaissons le mieux aujourd'hui, parce qu'il a été consacré par l'histoire de l'art, fut celui qui se faisait *en silence*. Non dans le silence aristocratique, artiste et génial que prônait Camille Mauclair au début du siècle. Mais dans le silence des œuvres, de leur mise en scène, celui de leur langage pictural toujours historique et historisable. Ce silence, c'était aussi celui du regard des amateurs. Ce regard comparait toujours les œuvres qu'il voyait les unes avec les autres, ce regard cherchait de l'histoire des formes, de la signification, il appelait le dialogue des tableaux les uns avec les autres. Une présentation historique des œuvres, accompagnée de sous-bassements théoriques visibles et point trop théorisés, nourrissaient les attentes de ce regard. Enfin le silence pouvait être une stratégie extrêmement efficace lorsqu'il créait une énigme : ce fut le cas des œuvres des cubistes, dont Kahnweiler eut l'intelligence de littéralement *priver* l'opinion artistique parisienne. Le silence créait un vide qui ne demandait qu'à être comblé.

Chapitre XII.

L'avant-garde entre anciens et nouveaux mythes : solitude romantique, illusion médiatique et réalité des publics

On comprendra peut-être ainsi le paradoxe des immenses polémiques artistiques des années 1910-1914, alors que les œuvres, voire les noms des artistes qui les conduisirent, sont aujourd'hui quasiment oubliés. Autant pratiquer l'avant-gardisme radical dans les règles du mythe de l'art pour l'art, refuser toute médiation autre que la sienne-même vers les amateurs et les publics étrangers, était une voie d'échec, comme le montre le cas de Pierre Girieud. Autant, cependant, la croyance collective selon laquelle la presse fabriquait les carrières et représentait l'avenir de l'art, pouvait conduire à d'autres échecs. Ce fut le cas des futuristes. Leur conception de l'avant-gardisme comme une mise en scène permanente, du champ de l'art comme une scène de production internationale, était trop proche des pratiques du champ littéraire, trop dominée par les logiques de la presse, pour convaincre les acheteurs d'une part, et d'autre part ceux qui écrivaient et théorisaient plus tard l'histoire de l'art : esthètes, collectionneurs et hommes de musées de la veille de la Grande guerre.

La difficulté des avant-gardes européennes dans les années 1910, était en fait de tirer parti des évolutions de la presse, de la possibilité d'influencer l'opinion publique, et des techniques de base pour se faire remarquer, tout en gardant à l'avant-garde artistique son prestige de novatrice, sa dimension de risque, et ses caractéristiques gratuites. Le danger d'une médiatisation à outrance était justement d'entacher l'avant-garde des soupçons qui touchaient directement la presse à cette époque : dépendance des milieux d'affaires, soumission au quotidien, versatilité, caractère peu durable des événements (donc de l'art) présentés. Si la place des avant-gardes semblait claire, leur image, leur conception d'elles-mêmes ne l'était plus. Le mythe des Indépendants ne conduisait qu'à l'échec. Il fallait construire une nouvelle idéologie de l'avant-garde. Les dimensions du champ de l'art moderne, ses orientations (polarisation parisienne), ses structures et ses règles et valeurs de fonctionnement étaient remises en cause. Il fallait en créer de nouvelles.

A) Les dégâts du vieux mythe de l'avant-garde

Il y avait pourtant encore de nombreux artistes qui persistaient à croire encore dans la validité des pratiques et des représentations classiques de l'avant-garde, établies depuis les années 1860 et propagées par la rhétorique sécessionniste du tournant du siècle. Ce genre de représentation accordait du crédit à l'image maintenant classique des « indépendants », celle d'artistes sans le sou, éternels batailleurs contre toutes les dominations, jamais en phase avec les logiques marchandes, solitaires incompris dont la littérature ne saurait même expliquer la peinture. Il touchait en fait des artistes nettement dominés par l'idéologie des milieux modernistes, et ce le plus souvent à cause de dispositions sociales : origines provinciales, horizons qui ne s'étaient pas élargis par des voyages, études artistiques réduites. Une fois à Paris, ces artistes étaient poussés vers les marges : artistiques, par leur déficit de formation ; sociales, par leur manque de relations ; mais aussi géographiques, par leurs difficultés financières : ils se concentraient dans les ateliers mansardés de Montparnasse ou dans les vieilles baraques de Montmartre. Ils se conformaient donc à l'ancienne représentation de l'avant-garde, espérant y trouver le salut à long terme comme les générations précédentes.

Les Tendances nouvelles et la défense des vieilles valeurs de l'avant-gardisme

Le milieu le plus caractéristique de cette situation, et des positions qui en découlent, fut celui de la revue *Tendances nouvelles*. Alexis Mérodack-Jeaneau, leur porte-parole principal, était, on l'a vu, originaire de la province. Il hésita d'ailleurs longtemps entre Paris et la province, organisant à Angers, en 1905 et en 1907, ses congrès de l'Union internationale des Arts et de la Littérature. Ces manifestations pouvaient être présentées (et elles le furent) comme une réaction contre la domination parisienne, donc pour un acte d'avant-gardisme. Mais en 1910 c'est bien à Paris que les *Tendances nouvelles* organisèrent leur Salon de peinture. Ce milieu restait nettement dominé par l'idée de la centralité artistique parisienne.

Mérodack attira autour de lui des artistes en général peu connus, encore pénétrés des valeurs et des pratiques de l'avant-gardisme traditionnel. Une de ces valeurs centrales est l'utopisme social. L'exposition des *Tendances nouvelles*, en 1907, fut intitulée le « Musée du Peuple ». Mérodack-Jeaneau entendait créer des liens entre ce « peuple » et les artistes, en permettant au peuple (et d'abord à la province) de prendre connaissance de l'art de son groupe. Les *Tendances nouvelles* entendaient également, selon l'idéal propagé par exemple

par Roger Marx depuis la fin du siècle, éduquer le public¹. L'artiste avait une responsabilité vis-à-vis du peuple. La revue propageait les théories de « l'art populaire » autour d'elle². C'est dans cette perspective que le groupe des *Tendances nouvelles* ouvrit, à l'été 1905, une école d'arts appliqués. Parmi les questions sociales les plus discutées, on y trouve la propriété privée, les impacts de la science et de la machine sur la culture, ainsi que les théories de Kropotkine.

L'Union internationale des Arts et des Lettres aurait également institué une bourse de voyage pour les artistes, et publiait des nouvelles, des poèmes et des folios de gravures³. On mit en place un système de commande de peintures, gravures, et sculptures par correspondance⁴. Les artistes étaient encouragés à faire des offres spéciales. La revue les incitait, surtout, à pratiquer la gravure, cet art reproductible dont les prix étaient beaucoup plus accessibles pour les petits amateurs d'art. Les gravures sur bois de Kandinsky, par exemple, étaient proposées à la vente dans la revue, en 1908, au prix de 20 francs, alors que le prix de ses peintures pouvait monter jusqu'à 2000 francs⁵. Pour Mérodack, la démocratisation de l'art, mais aussi l'amélioration du sort de artistes, devaient passer par ce renoncement à l'unicité de l'œuvre d'art.

L'idée de porter l'art au peuple avait, certes, probablement animé aussi les avant-gardes fauves et les cubistes de Kahnweiler. Mais elle ne les préoccupa manifestement pas au-delà de 1906-1907. Les œuvres idylliques de Picasso sont rares après 1907 et son passage au cubisme. Si les papiers collés de 1912 peuvent être interprétés comme une prise de position antimilitariste, il reste que l'anarchisme de Picasso, mis en évidence par Patricia Leighton, est nettement individualiste⁶. La portée extrêmement ésotérique du cubisme analytique, puis synthétique, étaient d'ailleurs une preuve supplémentaire s'il en faut, que Picasso, Braque puis Juan Gris ne se souciaient pas de produire un art accessible au « peuple ».

L'utopie de l'autogestion artistique participe également des représentations, traditionnelles à l'avant-garde, que le milieu des *Tendances nouvelles* voulut propager. La revue entendait, on l'a vu, mettre en œuvre un réseau international d'entraide artistique, ce « Mouvement unioniste » chargé de promouvoir l'art vrai auprès des petits amateurs. En 1905, Alexis Mérodack-Jeaneau dessina le dos de couverture de sa revue, dessin dans lequel

¹ Cf. *L'Art Social*, Paris, Charpentier, 1913, qui reprenait des articles et des thèses développées par le Roger Marx depuis la fin du siècle. Marx avait été particulièrement touché par l'exemple de William Morris en Grande-Bretagne.

² Cf. Gustave Huë, « L'art populaire », *ibid.*, n° 3, p. 26.

³ *Ibid.*, n° 22 (30 juillet 1906), p. 353.

⁴ Début 1907, des listes d'œuvres d'artistes mises en vente par la poste furent publiées dans la revue.

⁵ *Tendances nouvelles*, n° 40 (novembre 1908), p. 882.

⁶ Voir Patricia Leighton, *Re-Ordering the Universe : Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton University Press, New Jersey, 1989.

il inclut la phrase suivante : « Une renaissance ne peut venir que d'une union puissante et durable ». Cette union « puissante » des artistes devait se faire contre le complot obsessionnel des marchands et des critiques d'art.

Les reproches de la critique moderniste mais anti-avant-gardiste contre la presse, s'étaient en effet répercutés dans ces milieux plus dominés, dont les *Tendances Nouvelles* se voulaient le porte-parole. A partir de 1906, on voit paraître dans la revue, çà et là, des articles sur l'art moderne où la question de la presse est présentée comme l'une des plus importantes. Ainsi en février 1906, Gérôme-Maësse, pseudonyme de Mérodack-Jeaneau, publia un article sur « La question sociale en art », dont les sous-titres énuméraient les questions décisives : « l'art et la presse », « l'art et l'amateur », « l'art et les marchands ». Mérodack, qui en fondant sa revue avait justement voulu donner une plate forme d'expression aux artistes méprisés par les journalistes, n'avait jamais de mots assez durs contre la presse et son immoralité, sa soumission aux modes, aux apparences et surtout aux intérêts financiers¹. On lut encore en octobre 1906, dans la revue, un article de l'ancien dreyfusard Paul Brulat sur « l'évolution de la presse », que l'auteur caractérisait comme une décadence². Du côté des marchands enfin, l'enquête réalisée par les *Tendances nouvelles* sur le Salon d'Automne et sur l'art moderne plus globalement, fut centrée sur le problème de l'influence des marchands³.

Si ces enquêtes, ces prises de position et ces programmes pouvaient participer d'une réaction avant-gardiste contre les structures dominantes du champ de l'art moderne, elles manifestaient cependant un avant-gardisme encore nettement dominé par les valeurs et les structures imposées par l'élite de l'art moderne, artistes et critiques d'art en particulier. Le seul fait que les *Tendances nouvelles* aient rappelé à l'ordre, à plusieurs reprises, les organisateurs du Salon d'Automne, les exhortant à appliquer les principes fondateurs de ce Salon prétendument accueillant pour toutes les tendances, illustre cette attitude dominée, plus royaliste que le roi. Ainsi, en 1908, Mérodack se fit la conscience du Salon en rappelant la conduite à suivre. Il ne se priva pas de citer le président du Salon, Frantz Jourdain, lui-même :

Ne s'embarrassant d'aucune tutelle, n'acceptant aucune consigne, ne s'inféodant à aucune doctrine, ne s'insurgeant contre aucune tendance, il (le Salon dont il parle) prouvera que l'art vit uniquement d'indépendance et que les théories les plus diverses, les plus opposées même, ont droit à une égale attention

¹ Gérôme-Maësse [Alexis Mérodack-Jeaneau], « La question sociale en art », *Tendances nouvelles*, n° 17 (28 février 1906), pp. 259-260.

² Paul Brulat, « L'évolution de la presse », *Tendances Nouvelles*, n° 25, 30 octobre 1906.

³ Henry Breuil, « Promenades à travers les salons (le salon d'Automne) », *Tendances Nouvelles*, N° 45 [décembre 1909], pp. 1019-1030.

et à un examen rigoureusement impartial. [...] En offrant la plus large, la plus éclectique hospitalité à tous ceux qui repoussent le joug déprimant d'une formule mathématique sectaire et cynique, il facilitera la tâche des isolés perdus dans la mêlée sociale¹.

L'art vivait, ou devait vivre « uniquement d'indépendance ». L'artiste authentique était celui qui repoussait « le joug » des carrières relevant d'une « formule mathématique sectaire et cynique ». Il était en conséquence « isolé », « perdu dans la mêlée sociale ». La société idéale serait celle qui ferait place à cet artiste, et le laisserait même conduire les destinées spirituelles de la collectivité. A la même époque, Picasso, Braque et les cubistes commençaient à abandonner les Salons. Dans l'enquête des *Tendances nouvelles* sur le Salon d'Automne, le critique d'art Louis Vauxcelles avait déclaré avec perfidie de la dernière édition du Salon² : « Pas de fauves... seraient-ils muselés ? Ont-ils été dévorés par leurs dompteurs ? Pas de Derviches hurleurs non plus. Pas de cubistes patagons, pour qui l'art s'arrête à l'âge de pierre³. » De fait ni Georges Braque, ni André Derain, qui y participaient jusque là, n'exposaient à ce Salon. Ils avaient suivi une suggestion de leur marchand, Daniel-Henry Kahnweiler : ne plus exposer dans les Salons, mais miser plutôt sur le marché étranger et le bouche à oreille des milieux restreints qui achètent la peinture moderne. Quant à Picasso, il n'avait jamais exposé dans les Salons d'art moderne.

Comparés aux avant-gardes qui faisaient parler d'elles à la même époque, les artistes du réseau des *Tendances nouvelles* étaient donc nettement en décalage avec les pratiques nouvelles de l'avant-garde : tant avec celles des cubistes de Kahnweiler et des fauves qui s'investissaient, désormais, plus sur les marchés étrangers que vers les Salons parisiens, qu'avec les futuristes ou les « cubistes français » qui misaient davantage, eux, sur la presse et les manifestations bruyantes. Ils s'accrochaient à une représentation encore romantique, finalement, et largement utopique, de l'avant-garde, cultivée par les artistes et la critique dominants, sans disposer d'une distance suffisante, sociale et intellectuelle, pour la remettre en question. Ces artistes étaient donc les dominés du sous-champ des avant-gardes, la plèbe des avant-gardes si l'on veut. Ils fournissaient les rangs des meilleurs critiques des milieux de la peinture moderne : critique contre la presse, contre les faux novateurs, les carrières trop médiatiques, les artistes « parvenus » ou « arrivés », bref ceux qui avaient profité de leur succès comme novateurs pour « faire carrière ». Ces artistes étaient en même temps les meilleurs gardiens de l'idéologie avant-gardiste maintenant traditionnelle : il fallait revenir

¹ Gérôme-Maësse [Mérodack-Jeaneau], « La Pathogénie des Salons [...] », *Tendances Nouvelles*, N° 39 [octobre 1908], p. 824.

² Vauxcelles, né en 1870 est resté célèbre entre autres parce qu'il baptisa le « fauvisme » dans son compte-rendu du Salon d'Automne de 1905, et parce qu'il aurait donné son nom au cubisme dès 1908.

³ Henry Breuil, article cité, p. 1020.

aux « pères fondateurs », préserver l'authenticité des arts, refuser le règne de Mammon comme celui des journalistes.

Pierre Girieud ou l'impasse de l'avant-gardisme radical

Ce choix d'un avant-gardisme radical et traditionnel n'était pas propre aux « ratés ». C'est en tout cas ce que semble montrer le cas du peintre Pierre Girieud, qui avait été remarqué par Kahnweiler, et qui donc aurait pu suivre la voie de Picasso – au moins sa voie commerciale. Girieud oscilla entre anciennes et nouvelles pratiques avant-gardistes, pour finalement opter pour les anciennes – son profil social et culturel pouvait y contribuer.

L'entrée dans l'avant-garde

Girieud était né à Paris, en 1876, mais dans une famille enracinée en province, dans les Alpes de Haute Provence¹. Il passa son enfance à Marseille. Son père y était ingénieur pour l'entreprise Saint-Gobain. On envoya ensuite le jeune Pierre passer deux ans au collège de Riez, le berceau de sa famille. L'enfant manifesta très tôt un goût prononcé pour le dessin. Ses dispositions scolaires étaient en outre manifestement peu développées. Pourtant Girieud père, ancien élève de l'École Centrale, persista dans l'idée que son fils suivrait une voie classique et bourgeoise : Pierre ferait ses classes à Saint-Cyr, et irait même plus haut que son père, dans la logique d'une ascension familiale déjà entamée de Riez à Marseille. Après diverses tentatives pour faire plier son fils, Monsieur Girieud dut céder devant la culture artistique de Pierre. Il lui offrit un atelier, Quai de Rive Neuve à Marseille.

Mais d'études artistiques, point. Girieud ne fut pas inscrit dans une académie, ni dans un atelier. Ces voies étaient manifestement étrangères à la famille de l'ingénieur. Le jeune homme n'eut d'ailleurs apparemment pas le désir de les suivre. Pierre Girieud resta longtemps dans les réseaux marseillais, visitant musées et collections, de même pendant les trois ans qu'il passa à Aix en Provence pour son service militaire. Si ces visites dans les musées locaux étaient la meilleure manière de se former en autodidacte, elles ne favorisaient pas, en revanche, de familiarité avec l'histoire universelle de l'art ; encore moins avec l'art moderne international qui s'exposait au tournant du siècle. Girieud comprit vite qu'il ne pouvait rester à Marseille et qu'il lui fallait monter à Paris. Muni d'une bourse mensuelle de 100 francs, il partit pour la capitale en 1900, pour l'Exposition universelle.

¹ Voir la biographie de Girieud rédigée par Maxime Girieud et Evelyne Dartiguelongue, <http://www.edartiguelongue.freesurf.fr/notice/pgirieud.php>.

Que faisait-on avec 100 francs par mois en 1900 ? Cinq ans plus tôt, Camille Pissarro avait écrit à son fils Lucien, à propos de ses frères Georges et Félix qui avaient quitté la France pour la Belgique où le coût de la vie était moins élevé qu'en France : « Les gars [Georges et Félix] sont installés à Bruxelles, c'est beaucoup meilleur marché qu'à Londres selon moi ; à Kew, Georges ne pouvait pas s'en tirer à deux cents francs, à Bruxelles, ils auront pension, atelier, chauffage et quelques sous de poche à deux cents francs chacun¹. » Vivre avec 100 francs par mois à Paris, donc, c'était vivre dans la misère. On ne s'étonnera pas que Girieud ait abouti à Montmartre. Là pourtant, d'après ses mémoires, il était borgne parmi les aveugles : « La vie était plus facile en ces temps lointains. C'est ainsi que je pouvais faire figure de Boyard avec les 100 F par mois de pension paternelle (mon atelier payé)². » Girieud vivait chichement cependant, ne mangeait pas beaucoup et n'allait pas chez le coiffeur. Il menait une vie de bohème selon les images littéraires des années 1830³:

[...] nous déjeunions et dînions dans les 15 sous ; En guise de liquide, je prenais demi de lait, plus nourrissant que le vin, une demi-portion, un fromage et l'on pouvait rentrer travailler, sans avoir l'estomac trop lourd [...] la nourriture [...] n'était pas très abondante [...] Et cependant nous étions tous chevelus tels des romantiques de 1830⁴.

A Paris, Girieud restait cependant un provincial ; il fut heureux de trouver un introducteur auprès d'un certain Fabien Launay :

[...] vieux parisien, subtil et primesautier, très précoce (il exposait un grand portrait en pied à la Nationale lorsqu'il était encore au bahut) il s'imposa rapidement à moi comme un guide très sûr et très averti. Il m'a certainement par son influence, épargné des pas et des embûches dans lesquelles je serai inévitablement tombé.

Exposer à la Nationale était pour Girieud une preuve de « précocité », donc d'un certain génie et de grandes qualités artistiques. On n'aurait pas mieux pensé selon les représentations des milieux dominants du champ de l'art moderne.

Girieud, cependant, était un original, du moins un marginal. En quelques mois il put s'intégrer aux groupes très vivants des artistes de Montmartre, où il était installé. Il fut bientôt une figure détonante de ce milieu cosmopolite, remarqué par ses facéties, exposant, comme Picasso ou Paco Durrio dans les petites galeries de la rive droite – en particulier chez Berthe Weill. Girieud était entré dans l'avant-garde par proximité économique et

¹ Camille à Lucien Pissarro, 30 novembre 1894, *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, lettre n° 1076, t. 3, p. 517.

² Pierre Girieud, *Souvenirs, op. cit.* (n. p.).

³ Sur la vie de bohème, voir la description peu distanciée de Jerrold Seigel, qui en donne cependant tous les traits les plus mythiques : *Paris Bohème : Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930* (traduction de : *Bohemian Paris : Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*), Paris, Gallimard, 1991.

⁴ *Ibid.*

géographique. Il en adopta les manières et les valeurs traditionnelles : tenues de rapins, coups de rapin, peinture inspirée des grandes figures de l'avant-garde de cette époque. Pour le Salon d'Automne de 1906, on a vu qu'il exposa un *Hommage à Gauguin* [Figure 39, p.387]. Ce tableau transcrivait les représentations traditionnelles de l'artiste authentique : Gauguin y était entouré d'une très petite assemblée, pour un repas composé à la manière d'une cène. Gauguin, artiste symbolique, devenait Christ, sacrifié par un monde qui ne l'avait pas reconnu, et défendu par une poignée d'apôtres qui parviendraient bien, un jour, à répandre la Bonne Nouvelle. Girieud, d'ailleurs, fréquentait les *Tendances nouvelles* depuis 1904.

Tout en sacrifiant aux idéaux traditionnels de l'avant-gardisme, Girieud cependant parvint à se faire remarquer. L'incident le plus connu de sa carrière avant-gardiste est le canular de Boronali, mis en place avec son ami écrivain Roland Dorgelès (1885-1973), à l'occasion du Salon des Indépendants de 1910. Les deux compères avaient attaché un pinceau à la queue de Lolo, l'âne de Frédé, le cabaretier de Montmartre. L'âne-peintre avait agité sa queue devant une toile qu'on présenta au Salon des Indépendants, sous le nom de Boronali – pour Aliboron. Le tableau fut publiquement « démasqué » par la revue *Fantasio*, où Dorgelès était rédacteur, ce qui fit bien sûr sensation dans le public. On avait accepté n'importe quoi aux Indépendants, ce qui voulait bien dire que la peinture contemporaine n'était souvent que barbouillages. La farce de Girieud était à la fois un acte avant-gardiste, et une dénonciation traditionnelles des déviations de l'art moderne contemporain. Girieud ne changeait rien aux pratiques et aux valeurs de l'avant-garde, il en défendait au contraire les principes jugés fondamentaux. Mais il faisait aussi parler de lui, en recourant à la presse et en organisant un événement spécifiquement pensé pour attirer les journalistes.

Un avant-gardisme idéaliste

Le nom de Girieud, et la peinture assez novatrice qu'il continuait de faire, furent probablement à l'origine de l'intérêt de Daniel-Henry Kahnweiler pour le peintre. Girieud entra ainsi dans « l'écurie Kahnweiler », aux côtés de Braque, Derain et Picasso. Le peintre, cependant, semble avoir refusé l'idée de dépendre entièrement d'un marchand. Ses *Souvenirs* entretiennent à l'envi l'idée que les marchands : « on ne pourrait rencontrer chez aucun d'eux un amour véritable de la peinture. Comment pourrait-il en être autrement puisqu'ils se défont si aisément des œuvres qu'ils paraissent aimer. » L'artiste seul était capable de valoriser son art. C'est probablement dans cette perspective que Girieud n'attendit pas de Kahnweiler qu'il introduisît seul sa peinture à l'étranger, et se fit son propre médiateur.

Le peintre prit le parti de s'investir personnellement dans la promotion de son œuvre à l'étranger, et plus particulièrement en Allemagne. Puisqu'il y avait de bonnes relations, autant en tirer parti. Surtout dans la mesure où ces relations étaient « artistes », dans la logique, propagée par Mérodack-Jeaneau, d'une Union internationale des artistes authentiques. Girieud connaissait, en particulier, Wassily Kandinsky qui, à l'époque de son séjour à Paris, avait fréquenté aussi le groupe des *Tendances nouvelles*. Jusqu'en 1907 au moins, Kandinsky participa aux expositions de l'Union internationale des Arts et de la Littérature. Les deux artistes eurent donc de multiples occasions de se rencontrer, d'autant plus que le groupe central des *Tendances nouvelles* ne dépassait pas la cinquantaine de personnes en 1904.

Lorsque Girieud contacté pour participer à la *Neue Künstlervereinigung* de Munich, puis à l'aventure du *Blauer Reiter*, il se montra très enthousiaste sur son alliance avec les avant-gardes munichoises. A Franz Marc, il écrivit ainsi en août 1911 :

Je suis plein d'admiration pour cette œuvre que vous accomplissez en commun et cette entente entre vous tous qui me surprend et me charme comme la réalisation d'un rêve longtemps caressé et longtemps tenu pour impossible. Si nous pouvions vous imiter à Paris¹ !

Cet idéalisme avant-gardiste ne fut pas nécessairement profitable à la carrière de Girieud. Le peintre, en effet, s'aliéna en quelques temps la collaboration de Franz Marc et Wassily Kandinsky, dont l'activité à Munich eut pourtant des effets très profitables à la carrière de Robert Delaunay ou d'Henri Le Fauconnier, ou à la gloire du Douanier Rousseau. Depuis 1909, la *Neue Künstlervereinigung München (NKVM)*, Nouvelle Association des Artistes de Munich, avait été créée, autour de Kandinsky, pour répondre aux exclusives lancées par le mouvement sécessionniste, par l'organisation d'un mouvement qui attirerait à lui l'avant-garde internationale – russe, française, allemande en particulier. Girieud et Le Fauconnier y furent recrutés. Girieud, enchanté de participer à cette internationale des avant-gardes, fut bientôt dégrisé par la nouvelle de la démission de Kandinsky et ses amis du *Blauer Reiter* de la NKVM. Alors que Le Fauconnier se rangea immédiatement aux côtés de Kandinsky, démissionnant avec lui de la NKVM, Girieud hésitait. Il écrivit à Franz Marc :

Je ne connais rien des raisons qui ont pu vous pousser, ainsi que Kandinsky à démissionner de la *Vereinigung*. J'espère encore que cette détermination n'est pas sans appel, il serait très mauvais en effet que votre bloc se désagrège et que vous luttiez séparément.

En ce qui me concerne, la *Vereinigung* m'a fait le très grand honneur de me compter parmi ses membres, à mon voyage à Munich j'ai appris à vous connaître tous, et à vous estimer. Et il me serait très désagréable de me séparer de ceux à qui je dois tant d'heures inoubliables, de ceux dont j'apprécie l'effort

¹ Girieud à Franz Marc, Nuremberg, Germanisches Museum, copie fournie par M. Maxime Girieud, Marseille.

continu et la lutte nécessaire. Sans ingratitude je ne pourrais quitter la *Vereinigung*. Vous le comprendrez bien ainsi j'espère. Et permettez-moi de penser que vous même ferez un prompt retour vers nos amis en songeant combien il importe d'être unis pour triompher de la bêtise et de la méchanceté de ceux que nous combattons¹.

Girieu était un homme droit. Peut-être trop droit pour réussir sa carrière internationale. Il choisissait, vis-à-vis de la NKVM, la reconnaissance. Il choisit en fait le camp de l'unité, de « l'union internationale des arts ». Ce choix était un choix de dominé : la NKVM, dans l'affaire, représentait en effet la majorité. La dimension stratégique de la décision de Girieu pouvait être masquée par les bonnes justifications de l'union avant-gardiste. Girieu préférait rester membre de l'Association des Artistes de Munich, qui semblait pouvoir l'introduire dans d'autres villes allemandes mieux que le groupe du *Blauer Reiter*. Adolf Erbslöh, secrétaire de la NKVM, avait d'ailleurs su lui faire comprendre où était son intérêt². Girieu resta dans la NKVM, et dut s'en féliciter dans les premiers temps : tout en restant à Marseille, où il était retourné depuis 1911, il semblait de plus en plus apprécié en Allemagne. Erbslöh paraissait décidé à faire la promotion de son travail dans le monde germanophone. L'Allemand lui fit part, en février 1912, de ces intentions : ;

A Zurich [...] il paraît que vous aussi aurez de la chance ; il y a un monsieur qui s'intéresse beaucoup à votre "Nature-morte et image populaire" et il nous a demandé le prix. Vos tableaux de Berlin sont en route, ils arriveront dans quelques jours et alors nous les exposerons avec les autres qui se trouvent encore ici. Naturellement nous ferons tout notre possible pour que vous [en] vendiez quelquesuns [*sic*]. [...] Si vous êtes d'accord, nous tâchons de placer votre collection à Francfort en été. Il y a assez de collectionneurs là-bas, et peut-être vous aurez de la chance. Que fait votre grande composition des trois Grâces ? Est-elle terminée [*sic*] à présent ? Voulez-vous l'exposer au Sonderbund [de Cologne] ? [...] toute la Vereinigung m'a chargé de vous dire ses plus cordiales amitiés³.

Zurich, Berlin, Francfort, Cologne, et bien sûr Munich : cette liste pouvait suffire à Girieu pour qu'il ne quitte pas la NKVM. En outre la perspective d'exposer au Sonderbund, le grand Salon international des avant-gardes, était attractive. Girieu n'eut pas à le regretter. Il vendit en effet plusieurs œuvres en Allemagne à la suite de ses expositions avec la NKVM. Erbslöh acquit l'huile sur toile *Lesbos* pour 3000 Marks en 1911⁴ ; Girieu vendit également une toile à Reinhardt Koehler pour 1600 Marks, une esquisse pour 100 Marks à une amatrice

¹ Lettre de Pierre Girieu à Franz Marc, Marseille, 4 décembre 1911 (*ibid.*).

² Voir une lettre d'Erbslöh à Girieu, 22 décembre 1911 (MNAM, Bibliothèque Kandinsky, fonds Girieu, C7 10489.10) : « Dans les "Münchener Neueste Nachrichten" il y avait un [*sic*] notice il y a plusieurs jours que Le Fauconnier avait quitté la Vereinigung avec les autres. Il ne nous a rien écrit sur ce sujet, en tout cas il n'a rien envoyé pour notre exposition ; c'est drôle [...]. » Erbslöh poursuivait en remerciant Girieu pour les considérations artistiques qu'il venait de lui envoyer, et lui demander d'envoyer bientôt à Munich ses *Trois Grâces* pour la prochaine exposition du Sonderbund prévue pour le printemps 1912 à Cologne.

³ Erbslöh à Pierre Girieu, 22 février 1912 (MNAM, Bibliothèque Kandinsky, fond Girieu, C7 10489.13).

⁴ Erbslöh à Girieu, 2 novembre 1911. MNAM, Bibliothèque Kandinsky, fonds Girieu, C7 10489.9.

allemande, ainsi qu'un dessin des *Trois Grâces* à Brodersen, au même prix¹. L'année suivante, Kanoldt lui acheta 150 Marks un petit tableau intitulé *Montagne*, que Girieud avait exposé à Munich galerie Thannhauser². Il semble également avoir vendu une œuvre pour 150 Marks à une certaine demoiselle Hamburger³. L'argent semblait bien rentrer. Francis Carco (1886-1958) s'en souvint longtemps, puisqu'il relata dans ses souvenirs :

Je me souviens du jour que Girieud reçut en ma présence un mandat de treize cents francs qu'un marchand de tableaux de Munich lui avait envoyé. Cette nouvelle, instantanément, se répandit sur la butte et, durant trente-six heures, Gi-Gi nous traita somptueusement. Son premier soin fut de nous entraîner chez un coiffeur qui nous coupa les cheveux à tous, puis nous allâmes vider force bouteilles chez un bistrot que nous ne connaissions pas, mais chez lequel, en homme prudent et avisé, Gi-Gi s'était dit que, par la suite, il pourrait jouir du crédit. La première nuit se passa en voiture. Plusieurs fiacres nous charrièrent à travers Paris, et durant la journée du lendemain, demeurèrent, comme pour une noce, à notre disposition. Enfin, [...] la soirée s'acheva jusqu'au dernier centime chez lui⁴.

On peut douter, cependant, des affirmations des biographes de Pierre Girieud, selon lesquels le peintre aurait rapporté d'Allemagne un pactole de 20 000 francs. Girieud gagna effectivement quelque argent grâce à ces expositions outre-Rhin. Mais ce qu'il gagna était largement amputé de tous les frais qu'il lui fallut assumer pour ces expositions en Allemagne.

Girieud médiateur de Girieud

On peut en effet évaluer le coût minimal de ces expositions allemandes pour la période qui courut de l'automne 1910 à février 1912, grâce aux quelques lettres qu'Adolf Erbslöh, le secrétaire de la *Neue Künstlervereinigung* de Munich, envoya à Girieud [Tableau 19, p. 896].

Une entreprise coûteuse, en argent, en temps, et en art

Sur cette période, Girieud participa à plusieurs expositions en Allemagne grâce à son engagement auprès de la NKVM: en septembre 1910 il avait participé à la deuxième exposition de la NKVM ; à la mi mai 1911 il fit une exposition avec Franz Marc à la galerie Thannhauser, toujours à Munich ; il participa en novembre 1911 à l'exposition de la *Neue Secession* à Berlin ; puis ce fut en décembre 1911 la troisième exposition de la NKVM à Munich. Sur ces expositions, les ventes de Girieud s'élevèrent à un peu plus de 5 000 mark, soit à peu près l'équivalent de 6250 francs de l'époque, d'après le cours de l'année 1908.

¹ Erbslöh à Girieud, 22 décembre 1911. *Ibid.*, GIR. C7 10489.10.

² Erbslöh à Girieud, 22 février 1912. *ibid.*, GIR. C7 10489.13.

³ *ibid.*

⁴ Francis Carco, *L'Ami des peintres*, Genève, Editions du Milieu du Monde, 1944, p. 27, cité par E. Dartiguelongue dans *Un Provençal Pionnier de l'art moderne, Pierre Girieud* (note n° 8 - <http://www.edartiguelongue.freesurf.fr/notice/pgirieud.php>).

Girieud avait dû cependant assumer des frais importants : frais de transport de ses œuvres à l'intérieur de l'Allemagne d'une exposition à l'autre ; frais de participation aux expositions (20 Marks de cotisation annuelle à la NKVM par exemple) ; et surtout, plus de 10 % de frais d'intermédiaires, à régler aux divers marchands chez qui il avait exposé les œuvres qu'il vendait, ainsi qu'à la NKVM dont le Salon avait lieu chez ces marchands. On peut évaluer la part minimale de ces frais à 22 % de ses gains. Il faudrait y ajouter le coût que dut représenter pour Girieud l'emballage, l'expédition et l'assurance de ses œuvres vers l'Allemagne, ainsi que le prix de retour de celles qui restaient invendues.

Interrogeons-nous donc sur la pertinence financière, pour Pierre Girieud, de s'occuper personnellement de ses expositions en Allemagne. Quelles étaient, en comparaisons, les commissions que prenait un marchand comme Daniel-Henry Kahnweiler ? Le prix maximal payé par le marchand pour l'achat d'une toile de Braque, d'après leur contrat signé en novembre 1912, était de 400 francs (pour les toiles de format supérieur à 60 points) [Tableau 20, p. 897]. Ce prix fut nettement doublé à la vente, d'après les indications du catalogue de l'exposition de la *Kunsthalle* de Brême, une œuvre de Braque fut exposée en février-mars 1914 : on proposait 800 Marks, soit à peu près 1 000 francs de l'époque, pour *Der Kanal Saint-Martin [le Canal Saint-Martin]*, une toile de localisation aujourd'hui inconnue¹. Dans le cas de Picasso, Kahnweiler s'occupait de l'exportation à l'étranger de ses œuvres, de leur sortie d'atelier à leur arrivée et leur vente dans les Salons étrangers. Ses commissions incluaient donc non seulement le bénéfice net de ses ventes, mais encore tous les frais de conservation, emballage, transport, assurance, commissions diverses aux marchands étrangers, que Girieud assumait seul de son côté. Dans les catalogues de l'époque, les prix des œuvres de Picasso furent rarement mentionnés, à part les moins importants : Kahnweiler se réservait probablement le droit de négocier les prix des huiles de l'Espagnol, tandis que les prix de ses dessins ou aquarelles, affichés dans les expositions, témoignaient de la possibilité d'acquérir des Picasso pour relativement peu d'argent. On peut cependant tenter d'évaluer la proportion des commissions du marchand sur ces dessins. D'après le contrat passé entre Picasso et son marchand le 18 décembre 1912, Kahnweiler achetait à l'artiste ses dessins au prix de 100 francs pièce. On constate que dans ses expositions à l'étranger, Kahnweiler proposait pour ces dessins des prix variant entre 40 et 550 francs pour un dessin en 1912, et environ 600 francs pour une aquarelle [Tableau 20, p. 897]. Les profits de

¹ Cette œuvre n'est pas recensée par le catalogue raisonné des œuvres de Braque pour la période 1907-1914 (Nicole Worms de Romilly et Jean Laude, *Braque – Cubism - Catalogue of the work 1907-1914*, Paris, Maeght, 1982). L'ouvrage en question ne mentionne pas non plus la présence d'une toile de Braque à la *Kunsthalle* de Brême (cat. n° 48).

Kahnweiler étaient donc tout à fait variables, et le marchand était prêt à subir des pertes sur certaines ventes, tandis que d'autres lui rapportaient jusqu'à 2, 3 fois sa mise – mais encore fallait-il défalquer de ces gains les coûts qu'ils avaient impliqués. En 1914, le marchand se permit de dépasser les 1000 francs pour un dessin exposé à l'*Internationale Kunstausstellung* de Brême, en février 1914¹.

Du côté des toiles, la seule huile sur toile dont le prix fut mentionné dans un catalogue de l'époque, est la *Buveuse d'absinthe* de 1901². Cette œuvre, d'un format de 20 points [Tableau 22, p. 899], fut proposée à la vingtième exposition du *Sturm* à Berlin, en décembre 1913, pour un prix approximatif de 1250 francs. Ce prix d'une toile ancienne de Picasso, *a priori* plus élevé que pour les huiles de sa production récente, était nettement inférieur au tarif des toiles de 20, arrêté par Picasso et Kahnweiler dans leur contrat de décembre 1912 : 1 500 francs. Kahnweiler n'était donc probablement pas derrière cette vente.

A cette époque d'ailleurs, le marchand avait toutes les raisons d'augmenter ses prix de ventes aux amateurs. Le 29 mai 1913, il envoya à Gertrude Stein une évaluation des Picasso de sa collection personnelle : les *Trois femmes* de 1908³ étaient évaluées au prix de 20 000 francs – soit, pour un format supérieur à 60 points, près de six fois le tarif contractuel de 3 000 francs ; le *Portrait de Gertrude Stein* de 1906⁴ valait selon Kahnweiler 6 000 francs : soit, pour un format figure de 40 points, quatre fois le tarif contractuel de 1 500 francs. Ces huiles, certes étaient plus anciennes que les toiles de la production post-décembre 1912. Mais la hausse de leurs cotes montrait que l'achat de toiles de Picasso constituait un excellent placement financier.

Il est donc très probable que dès 1912-1913, Kahnweiler pouvait rentrer largement dans ses frais en vendant des oeuvres de Picasso. Et l'on peut affirmer que Girieud n'avait pas tort de s'occuper seul de l'exportation de ses toiles en Allemagne. La faiblesse de ses prix lui permettait de compenser nettement l'écart entre sa cote et celle d'un Picasso, et d'obtenir potentiellement davantage, en proportion, de la vente de ses œuvres, que l'Espagnol ne parvenait à le faire par l'intermédiaire de Kahnweiler. En proportion seulement. Là était le premier problème.

Pierre Girieud, d'autre part, autre problème, dépensa une telle énergie pour entretenir ses relations avec l'Allemagne, et semblait si peu intéressé par l'argent, que l'on peut se demander si cet investissement fut payé de retour – l'essentiel étant pour Girieud le

¹ Il s'agissait de *La Toilette*, peut-être le dessin au fusain réalisé sur papier par Picasso au printemps 1906, d'un format plus important que les dessins habituels, 62,2 x 40,5 cm (OPP.06:60).

² Huile sur toile, 73 x 54 cm, Musée de l'Ermitage, OPP.01:40.

³ Huile sur toile, 200 x 178 cm, Musée de l'Ermitage.

⁴ Huile sur toile, 99,6 x 81,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

symbolique, c'est-à-dire l'art et la gloire. Être son propre médiateur vers les marchés étrangers, prenait d'abord énormément de temps... On constatera sans grand étonnement que la production artistique de Girieud diminua nettement à l'époque où il s'investissait plus que jamais dans ses relations avec l'avant-garde munichoise, c'est-à-dire en 1911-1912. D'après le recensement actuel des œuvres de Pierre Girieud qu'a pu reconstituer son fils Maxime Girieud [Tableau 13], l'artiste réalisa en 1908 au moins 6 huiles sur toile ; en 1909, sa production semble avoir baissé, puisqu'on ne dénombre que 2 huiles sur toile, mais le peintre se rattrapa en réalisant un nombre important d'huiles sur carton ; en 1910, même volume de production : 3 huiles sur toile, 6 huiles sur carton, outre quelques dessins, aquarelles et diverses autres œuvres. En 1911, cette production chuta : deux huiles sur toile, une sur bois, 4 sur carton ; une production qui repartit un peu en 1912 (4 huiles sur toile, une sur panneau et trois sur carton), pour chuter à nouveau en 1913, probablement à cause du retour de Girieud de Marseille à Montmartre – l'artiste voulait sans doute y reprendre place.

Tableau 13 : La production artistique de Pierre Girieud (1908-1914)

d'après le recensement effectué par son fils Maxime Girieud
<http://www.pgirieud.asso.fr/francais/presenf.htm>

Année	Huiles sur toile	Huiles sur panneau	Huiles sur carton	Aquarelles, dessins, gravures	Œuvres non définies
1908	6	0	2	1 aquatinte	1
1909	2	1	6	1 dessin	1
1910	3	0	6	1 gouache sur carton	0
1911	2	1	4		3
1912	4	1	3	1 dessin, 1 aquarelle	0
1913	3	0	0	0	0
1914	3	0	0	0	0

Par comparaison, la production de Pablo Picasso, au contraire, ne fut jamais aussi importante que lorsque toute la promotion de son œuvre fut confiée à Daniel-Henry Kahnweiler et à son réseau international bien ancré outre-Rhin [Tableau 14]. Ne comparons pas des stocks, mais des flux – Picasso ayant toujours fourni une production artistique des plus impressionnantes. On peut effectuer un recensement de ses huiles sur toiles, huiles sur carton, aquarelles et papiers collés à partir de ses catalogues raisonnés. Alors qu'en 1910 Picasso n'avait réalisé « que » 24 huiles sur toile, l'année suivante sa production doubla presque (44 toiles), pour se maintenir ensuite à un niveau important, la baisse relative des huiles étant compensée par une activité fébrile dans la fabrication de ses papiers-collés.

Difficile, donc, d'être à la fois artiste et son propre marchand ; plus difficile encore, de peindre en s'occupant de sa carrière à l'étranger.

Tableau 14 : La production artistique de Pablo Picasso (1908-1914)

d'après le catalogue raisonné en ligne de l'*Online Picasso Project*
(<http://www.tamu.edu/mocl/picasso>)

Année	Huiles sur toile	Huiles sur panneau	Aquarelles	Collages et papiers collés
1908	27	3	15	
1909	56	1	14	
1910	24	0	2	
1911	44	0	3	
1912	34	1	4	26
1913	18	1	11	22
1914	21	2	10	18

Quant à la gloire, la solitude et le dénuement de l'auto-médiation ne favorisaient pas les expositions dans les Salons et les expositions les plus prestigieuses à l'époque. Girieud, qui était sans le sou, n'exposa que dans les lieux où ses amis de la NKVM voulurent bien l'introduire, sachant qu'il sélectionnait, comme beaucoup de ses collègues, les envois qui lui coûteraient le moins. Les organisateurs de Salons les plus appréciés, à l'étranger, étaient ainsi ceux qui firent venir à eux les toiles parisiennes en assumant eux-mêmes ces frais d'emballage, de transport et éventuels de douane. Ainsi à Bruxelles d'Octave Maus, personnalité centrale du Salon des XX puis de la Libre Esthétique, qui assurait tous ces coûts une fois un artiste invité. Et surtout, pour Girieud, d'Hervarth Walden, qui proposa pour son Salon d'Automne de 1913 des conditions exceptionnelles – si exceptionnelles qu'Albert Gleizes ne les avait pas oubliées après la guerre : lors de l'organisation d'une seconde version de la Section d'Or, en 1920, le peintre parisien écrit à Walden :

Vous n'êtes nullement laissé de côté mon cher Walden et la preuve c'est que notre petit groupe *La Section d'Or* est d'accord pour vous envoyer à vous le premier, tous les tableaux que vous voudrez. Il n'y a qu'à fixer une date [...] et nous donner toutes les conditions au sujet de l'envoi : je crois que ces conditions seront celles d'autrefois. Emballage à nos frais et port de la caisse au chemin de fer – puis transport de la gare à Berlin à votre charge. Est-ce toujours cela ? J'ai besoin de précisions pour hâter les choses et préciser devant mes camarades¹.

Ces conditions étaient d'autant plus intéressantes pour les artistes, qu'ils préféraient emballer eux-mêmes leurs œuvres, soupçonnant qu'un professionnel ferait mal ou trop vite ce qu'ils savaient réaliser avec soin. L'« emballage à nos frais » n'était donc pas bien cher. Mais en concentrant, faute de moyens, ses envois vers ces expositions « bon marché », on se fermait

¹ Lettre de Gleizes à Walden, Paris, le 30 avril 1920. Sturmarchiv, Berlin.

d'autres voies d'accès au marché international de l'art moderne – en particulier le champ des professionnels de l'art, que les écuries des marchands parisiens purent en revanche conquérir.

Une illusion d'indépendance

Le problème de Girieud, en outre, fut de n'avoir pour correspondants à l'étranger que des artistes, et non des marchands qui auraient pu encourager sa promotion en Allemagne. A cela s'ajoutait un handicap supplémentaire, et beaucoup plus grave pour la répercussion de son effective présence sur le marché étranger : Girieud n'avait pas d'amitiés suffisamment fortes dans le réseau des critiques d'art à Paris, pour qu'on fît son éloge régulier, et surtout qu'on mît en avant sa qualité de « prophète à l'étranger ».

Un artiste sans critiques

On constate ainsi, dans les petits cahiers collés de coupures de presses que le peintre transmet à son fils, que les échos parisiens des ses expositions à l'étranger furent extrêmement rares, sauf deux, derrière lesquels Girieud était personnellement impliqué¹. Le premier fit état, en mai 1909, dans une enquête sur les « Nouvelles Tendances de la Peinture moderne », du « caviardage » d'une composition envoyée par Girieud à la Toison d'Or de Moscou en 1908. *La Tentation de Saint Antoine* [Figure 86] était rentrée de Moscou, d'après Girieud, « entièrement couverte de cêruse par la censure russe »: « L'aventure du “caviardage” de ma toile ne m'a pas rendu russophile, poursuivait-il avec humour, et si jamais je fais des économies – ce qu'à Dieu ne plaise ! – je ne les placerai certes pas dans les emprunts si chers aux petits capitalistes français. C'est mon dernier mot. »



**Figure 86 : Pierre Girieud (1876-1948),
La Tentation de Saint Antoine, 1904,
huile sur toile, 200x 200 cm,
musée Cantini, Marseille**

Ce n'était pas son dernier mot. Le deuxième écho de l'exportation de la peinture de Girieud à l'étranger fut un encart bien placé qu'on put lire dans *Fantasio* en août 1911 :

¹ Archives Girieud, Marseille.

Le bon peintre Girieud s'en fut ces jours derniers à Munich où avait lieu une exposition de ses œuvres. On l'avait prévenu, avant son départ, qu'il ne rencontrerait là-bas que des "Herr Professor", des "Herr Doktor" et qu'il lui fallait absolument prendre un titre, pour être respecté. Girieud remercia et se fit commander un cent de cartes qui portaient simplement : GIRIEUD, élève.

Sans une signature, ces quatre lignes répondaient très probablement à une stratégie que Georges Turpin conseilla vivement en 1929 dans *La Stratégie artistique* (p. 129), s'inspirant des observations qu'il avait pu faire dans les années 1910 : il n'était pas mauvais, il était même excellent de veiller à faire régulièrement parler de soi par des échetiers dans la presse. L'écho inséré dans *Fantasio* reprenait les valeurs traditionnelles de l'avant-gardisme : Girieud prétendait n'être pas sensible aux questions d'honneur, aux distinctions sociales et aux titres. L'échetier en question ne pouvait être que Roland Dorgelès, grand ami de Girieud en farces et facéties artistiques. Dorgelès, surtout, était rédacteur à *Fantasio*¹. Dorgelès avait manifestement écrit ce que son camarade Girieud lui avait soufflé à l'oreille, puisqu'il ne l'avait pas accompagné lors de son voyage à Munich.

A part ces deux rumeurs, Paris n'eut presque aucun écho des expositions de Girieud à l'étranger, sauf ceux que le peintre lui-même était parvenu à mettre en scène. Est-ce à dire que l'artiste n'avait pas compris le profit symbolique qu'il aurait pu tirer de sa présence sur le marché international de l'art moderne ? A la différence de Robert Delaunay qui pouvait s'appuyer sur l'amitié de Guillaume Apollinaire et de Blaise Cendrars, le peintre Girieud n'avait finalement pas assuré ses arrières littéraires à Paris pour tirer véritablement parti de son investissement personnel en Allemagne et de ses occasions d'exposer en Russie.

Un artiste trop peu cosmopolite

Il manquait à Girieud, enfin, l'ouverture cosmopolite, culturelle et relationnelle, nécessaire pour réussir son entreprise d'intermédiation autoréférentielle. A la différence de Robert Delaunay que son épouse russe, Sonia, pouvait mettre au fait des subtilités du champ de l'art en Russie, voire en Allemagne puisqu'elle avait passé plusieurs années à côté de Wilhelm Uhde et avait de nombreuses amitiés allemandes, Girieud restait culturellement très isolé. Introduceur de sa propre peinture à l'étranger, il aurait pu l'être, peut-être, de manière plus efficace s'il avait su adapter sa peinture et son discours aux publics d'amateurs d'art moderne à Munich ou à Moscou, comme l'avait fait Delaunay. Il ne le fit pas, trop peu familier des cultures étrangères et de la différence de goûts entre ces cultures et celle de la France.

¹ D'après Girieud dans ses *Souvenirs d'un vieux peintre*, *op. cit.* : « C'est au Lapin Agile que Dorgeles alors rédacteur à *Fantasio* organisa la farce de Boronali qui fit tant de bruit en son temps. »

Côtoyer un milieu cosmopolite à Paris, ne suffisait pas en effet pour aider Girieud à envisager, comprendre ou seulement sentir que pour exposer à l'étranger, il était bon de donner quelques éléments à son public pour effectuer un transfert culturel, une traduction susceptible de rendre ses toiles assimilables. Même dans les années 1910, l'artiste n'observa manifestement pas en particulier, qu'il aurait été judicieux de donner à ses toiles exposées à l'étranger une interprétation universelle, cosmopolite, comme le faisait Robert Delaunay. Girieud ne manquait pourtant pas d'exemples de cette stratégie, et ce depuis longtemps.

Kandinsky aurait pu l'inspirer dans cette direction. Le 1^{er} juin 1904, Kandinsky et Girieud avaient participé à l'exposition inaugurale du Groupe d'Art des Tendances Nouvelles. Kandinsky y fut décoré d'une médaille, il devait donc être fort remarqué parmi ses camarades¹. Girieud connaissait donc très probablement Kandinsky, son œuvre et son style. Il put encore voir ses œuvres au Salon de l'Union en 1905, à Angers, et surtout son important envoi effectué en 1907, au même Salon de l'Union, le « Musée du Peuple ». En outre, les gravures du Russe paraissaient régulièrement dans la revue des *Tendances Nouvelles*. *La Tentation de Saint-Antoine* [Figure 86], réalisée par Girieud en 1904, semble s'être inspirée des gouaches et des huiles russes de Kandinsky qu'on avait pu voir dans les expositions de l'Union, et dont plusieurs photographies étaient conservées chez Mérodack². On retrouve dans *Dimanche (Vieille Russie)*, que Kandinsky réalisa en 1903-1904 [Figure 87], les motifs que Girieud utilisa pour réaliser l'arrière-plan de *La Tentation* : en particulier la vieille ville russe et ses églises de l'horizon, les popes orthodoxes, la construction de sa toile en multiples scènes de temporalités différentes, s'inspiraient très probablement des compositions russes de Kandinsky. Girieud y avait ajouté ses motifs favoris, coupes de fruits et compotiers à la manière de Cézanne, ou le perroquet très coloré qu'il avait montré en 1902 dans son huile sur toile *Perroquet et oranges* (collection particulière, Marseille).

¹ Voir Jonathan David Fineberg, *Kandinsky in Paris 1906-1907*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1975, en particulier "Les Tendances Nouvelles – Its History and Kandinsky's Involvement with it", pp. 59-80.

² Sur ces photographies voir Gérôme-Maësse [Mérodack-Jeaneau], « Kandinsky. La gravure sur bois, l'illustration » ; *Tendances Nouvelles*, n° 26, Noël 1906, pp. 436-438.



**Figure 87 : Wassily Kandinsky (1866-1944),
Dimanche (Vieille Russie), 1904,**

huile sur toile, 45 x 95 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

Girieux aurait donc pu observer, dès les années 1904-1907, comment Kandinsky adaptait ses expositions au réseau cosmopolite et internationaliste des *Tendances Nouvelles*. Au printemps 1907, pour la grande exposition du Musée du Peuple à Angers, Kandinsky fut représenté de manière exceptionnelle : ses peintures à l'huile, ses aquarelles et ses gravures s'étendaient sur un panneau d'une douzaine de mètres de longueur. Kandinsky aurait exposé, selon Jonathan David Fineberg, 109 œuvres, qu'une absence de catalogue ne permet pas d'identifier en détail¹. On sait pourtant que l'exposition fut très remarquée : « Aussi variées que nombreuses, les œuvres de Kandinsky attirent infailliblement le spectateur. Elles l'intriguent, elles le retiennent. » pouvait-on lire dans les *Tendances Nouvelles*². La presse locale parla notamment d'une toile intitulée « La Confusion des races », qui était en fait le chef-d'œuvre des années parisiennes de Kandinsky, *Buntes Leben [La Vie mélangée]* [Figure 88]. « La Confusion des races » : Kandinsky avait donné à sa toile un titre qui illustrait à merveille les orientations artistiques et politiques de la grande exposition des *Tendances Nouvelles*. Commentant l'exposition d'Angers deux ans plus tôt, *Le Journal du Maine et Loire*, du mardi 8 août 1905, avait cité ainsi les discours inauguraux d'Alexis Mérodack-Jeaneau et du maire d'Angers :

[...] le Comité a réuni des œuvres d'artistes éminents d'écoles différentes et de nationalités diverses [...] : [Mérodack :] « Afin d'élargir le champ d'action de notre groupe, afin que s'en dégage un éternel renouveau, nous avons cru bon de prendre, de choisir dans tous les pays des esprits aux désirs libérateurs, des hommes des races les plus diverses et dont la pensée monte cependant vers un même idéal. » [Le maire :] « On dit souvent que l'art n'a pas de patrie. Vous le proclamez, Messieurs, en lui ouvrant le monde entier. En effet, la valeur d'un tableau par exemple qui représente des choses vues, peut être appréciée partout et par tous. Il en est de même de la sculpture, de la statuaire et autres arts³.

¹ *Kandinsky in Paris, op. cit.* (cf. note 745).

² Gérôme-Maësse [Mérodack-Jeaneau], « Le musée du peuple », *Tendances Nouvelles*, n° 30 [Juin 1907], pp. 558-561.

³ coupure de presse citée dans les *Tendances Nouvelles, op. cit.*, n° 11, 30 août 1905, pp. 163-164.



Figure 88 :
Wassily Kandinsky (1866-1944),
Das Bunte Leben [La vie colorée], 1907,
 tempera sur toile, 130 x 162,5 cm,
 Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus

Deux ans après ces affirmations d'internationalisme artistique et social, donc, Kandinsky donnait à une toile qui baignait dans l'art folklorique russe, une interprétation ambiguë. Les internationalistes des *Tendances Nouvelles* pouvaient lire avec délices, dans le titre que lui avait donné l'artiste pour l'occasion, un hommage à la rencontre des peuples. Mérodack-Jeaneau y apprécia en particulier « la foule des costumes également bariolés qui grouille ; multiple coloration de la vie populaire¹ ». Internationalisme, égalité, peuple, tout était là pour l'adepte d'un art social. Au Salon d'Automne de 1907, la même année, pourtant, Kandinsky n'utilisa pas le même titre pour exposer sa toile : le tableau portait son titre initial, *La Vie mélangée* (cat. n° 931).

Girieud, à sa décharge, semble avoir pourtant tenté d'adapter ses envois au contexte des milieux où il exposait à l'étranger. C'est bien en Russie, en effet, qu'il envoya *La Tentation de Saint Antoine*, ses clochers et ses popes, pour l'exposition de la Toison d'Or à Moscou en 1908. L'artiste ne savait pas, malheureusement pour lui, que les nus passaient très mal les barrières de la censure russe. « Nous sommes en Russie comme en Italie au 17 siècle [*sic*],

¹ « Le musée du peuple », article cité, p. 560.

où le nu était banni », put souligner Serge Stschoukine à Matisse en 1909¹. Le nu n'était pas plus accepté à Moscou un an plus tôt.

Pierre Girieud fut ainsi victime à la fois du mythe de l'autonomie et de la pureté avant-gardistes, ainsi que de ses origines sociales et culturelles provinciales. Peut-être s'en rendit-il compte personnellement : en 1913, il rentra à Marseille où il s'investit dans la promotion de l'art moderne provençal. Girieud, venu de Paris, ancien associé des avant-gardes allemandes, pouvait jouer à Marseille sur une supériorité qu'il n'avait ni à Montmartre, ni sur les marchés étrangers. Ce choix fut peut-être le meilleur qu'il lui restait à faire.

B) Carrières internationales, célébrité mondiale, immobilisme esthétique : l'échec de l'avant-gardisme futuriste

Le recours à une pratique avant-gardiste radicalement nouvelle n'était pas pour autant plus efficace pour la construction des gloires et des carrières artistiques. Il n'est pas négligeable, en effet, que le groupe futuriste ait essuyé un échec cette fois-ci collectif, et beaucoup plus cuisant que celui de Girieud qui, lui, put toujours se référer à la simplicité de ses mœurs, à son dédain de l'argent et à sa pratique authentique de l'art (et ses biographes l'ont fait en toute cohérence). A la veille de la Première guerre, les futuristes étaient parvenus à faire des carrières internationales extrêmement connues, médiatisées, entourées. Mais cette présence médiatique n'apporta à ces artistes ni la gloire de noms célèbres, ni la consolation de revenus confortables. Pourquoi les artistes futuristes ne parvinrent-ils pas à vivre de la vente de leur peinture sur les marchés étrangers, alors qu'ils exposaient, voyageaient, s'investissaient énormément sur le marché international de l'art ? La trajectoire mondiale des expositions du groupe futuriste est en effet impressionnante, d'autant plus qu'elle fut le plus souvent accompagnée par les artistes eux-mêmes, qui suivaient Marinetti et organisaient leurs soirées dynamiques dans les plus importantes capitales étrangères. A partir de la grande exposition des « Peintres futuristes italiens » chez Bernheim-Jeune, en février 1912, on a vu que le futurisme parcourut la plupart des centres artistiques de l'Europe².

¹ Lettre de Stschoukine à Matisse, Moscou, 3/16 Mars 1909. Archives Matisse, Paris.

² Londres en mars (*Sackville Gallery*), Berlin en avril-mai, Bruxelles fin juin 1912, puis La Haye, Rotterdam, Amsterdam et Vienne d'août à décembre 1912, Budapest en janvier 1913. Rotterdam en mai-juin, Berlin au Sturm (20 septembre – 1^{er} décembre 1913), puis Londres pour la *Postimpressionist and Futurist Exhibition* (12 octobre 1913 - 16 janvier 1914), Florence à la Galerie Gonnelli (novembre 1913-janvier 1914), Rome en février-mars (*Galleria Futurista-Sprovieri*), Londres encore en avril-mai 1914 (*Doré Galleries*), pour finir avant la guerre par l'exposition *Die Futuristen* organisée à Berlin d'août à octobre par Herwarth Walden, le directeur du *Sturm*.

Les futuristes étaient les premiers à pratiquer « la surenchère, [...] les tournées “mondiales”, les manifestes et les programmes, le libre-échange des panégyriques » caractéristiques selon Apollinaire du « monstrueux régime artistique » régnant sur le champ international de l’art en 1913¹. Marinetti avait pensé la stratégie d’expansion du groupe qu’il patronnait à une échelle internationale. Dès 1904, il se mit à collecter les coupures de presse étrangères, consacrées après 1910 pour la plupart aux expositions, publications, invitations et soirées futuristes dans le monde entier². Adeptes et praticiens doués de la publicité, Marinetti imposa au groupe futuriste des pratiques commerciales et publicitaires si efficaces qu’on put y voir « pas tant un phénomène occidental qu’un phénomène spécifiquement américain³ ». Ardengo Soffici, ennemi juré des futuristes avant sa conversion futuriste en 1912, comparait lui-même les futuristes aux « marchands de porcs d’Amérique⁴ ».

Le futurisme fit donc énormément parler, écrire, et même fantasmer, intrigant ou amusant le public, irritant les artistes, suscitant querelles, polémiques, jalousies ou haines coriaces. Sa réussite financière semblait acquise, comme l’écrivit Apollinaire dès 1912 :

Les artistes futuristes soutenus par la caisse bien remplie du mouvement, dont le siège est à Milan, voient leurs affaires prospérer, tandis que la plupart des jeunes cubistes dont l’art est le plus noble et le plus élevé qui soit aujourd’hui, abandonnés de tous, moqués par la presse presque tout entière, végètent dans une demi-pauvreté quand ce n’est pas dans le dénuement le plus complet⁵.

Certes, le groupe avait trouvé des acquéreurs dès ses premières expositions de Paris et Londres, en 1912. Mais les paiements étaient irréguliers, les amateurs pas si fréquents, et la répartition des gains collectifs bien misérable, une fois soustraits tous les frais de voyage, transport et expédition des œuvres, de courrier, d’impression et publication de catalogues ou prospectus, de publicité dans la presse, location de salles, outre diverses amendes pour tapage et insultes, sans oublier d’importants frais de commission. Un des premiers acheteurs de peinture futuriste, le peintre et collectionneur allemand Félix Borchardt, s’adjudgea la quasi totalité des toiles exposées à Berlin au *Sturm* en 1912. Au printemps eut lieu son premier versement : lettres, télégrammes, congratulations, le groupe exultait. Mais Walden, le directeur du *Sturm*, préleva d’un coup le double de la commission prévue, soit 600 et non 300 marks. La part collective tombait donc à 1380 marks, soit en principe 1725 livres, ... mais au cours du jour un peu moins : 1720. La part de chacun des quatre peintres futuristes,

¹ Anonyme [Apollinaire], « La vie artistique – Le Salon des Artistes indépendants », *La Cote*, 19 mars 1913.

² Cet amas volumineux de coupures de presse est conservé dans les archives Marinetti du Getty Institute (Series VIII, Libroni, Box 28-145).

³ A. Zakrjevsky, « Chevaliers de la folie », Moscou, 1914, publié en italien dans C. de Michelis, *Il Futurismo italiano in Russia 1909-1929*, Bari, 1973, pp. 150-152 – cité par Fanette Roche-Pézard, *L’Aventure futuriste*, op. cit., pp. 115-116.

⁴ A. Soffici, « Arte libera e pittura futurista », *La Voce*, 22 juin 1911, in Fanette Roche-Pézard, op. cit. p. 116.

⁵ « Le Futurisme » in *Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 10 octobre 1912.

Severini, Boccioni, Carra et Balla, fut donc ramenée à 427, 7 liras, dont il fallut enlever le remboursement du voyage de Boccioni. Conclusion de ce dernier, dans une lettre à Severini : « Cela te fait propriétaire de 400 liras, quant aux 2 liras, 50, je t'en fais cadeau pour aller à l'asile de nuit ou à l'armée du salut, au choix¹. » Avec 400 liras, soit environ 400 francs au cours du jour, on obtenait l'équivalent de la moitié du traitement annuel d'un instituteur à l'époque, ce qui était bien peu pour continuer à produire, s'acheter des toiles, des couleurs, du papier et des pinceaux, vivre en même temps et entretenir sa famille.

Apollinaire était donc victime d'un effet d'optique et de discours. Severini vivait sans cesse d'expédients, et Marinetti lui écrivit en avril 1914 « Ne te fais pas d'illusions sur le gain des *Soirées*, ils sont dérisoires² ».

Pourquoi ces gains, pourtant symboliquement énormes, étaient-ils si dérisoires ? Pourquoi les futuristes vendirent-ils si peu à l'étranger ? En deçà de leurs déclarations bruyantes, les futuristes ne parvinrent pas à fédérer autour de leur mouvement un réel milieu d'amateurs, de collectionneurs dévoués à leur cause, de marchands fidèles et d'écrivains réfléchis, comme le cubisme put le faire entre Kahnweiler et Flechtheim, Carl Einstein, Roger Fry, Leo et Gertrude Stein, Vicenc Kramar, et bien d'autres. Individuellement non plus, les artistes du groupe futuriste ne parvinrent à percer sur le champ international de l'art. Gino Severini en particulier, qui avait pourtant le profil le plus prometteur parmi ses confrères, avouait en 1913 son échec :

[...] les affaires sont toujours très mauvaises. J'ai des tableaux exposés à Londres, à Berlin, à Paris, à Florence et j'ai une exposition à Hambourg ; beaucoup de succès partout mais pas de ventes.

En attendant, je suis au fond de cette province [de Sienne] m'ennuyant profondément, ainsi que ma femme qui supporte avec une grande patience cet état des choses plus que triste.

Ne craignez pas qu'aussitôt que la veine sera tournée un peu de mon côté (je crois le mériter) et que j'aurai réalisé un peu d'argent, je réglerai ma dette en restant quand même moralement obligé envers vous³.

La peinture de Severini, qui à partir de 1911 en particulier ne fut pas très éloignée stylistiquement de celle des cubistes français en général, aurait pu faire parler d'elle comme celle de Le Fauconnier ou Delaunay, qui étaient parvenus à se faire connaître et apprécier dans les milieux avant-gardistes allemand et hollandais en particulier. Ce ne fut pas le cas.

Pourquoi cet échec collectif et individuels ? On peut l'expliquer d'abord par un manque fondamental dans l'aventure futuriste : celui d'un travail réel de transfert des œuvres

¹ Lettre de Boccioni à Severini, juin-juillet 1912, S.E.I.I. p. 357, cité par Fanette Roche-Pézar, *op. cit.*, p. 206.

² Marinetti à Severini, 24 avril (1914) – cité dans Fanette Roche-Pézar, *op. cit.*, p. 154.

³ Severini à un « Monsieur et Ami », *Lettre sur le futurisme*, Pienza, 7 novembre 1913 – Gino Severini, *Écrits sur l'Art*, Paris, Diagonales, Éditions du Cercle d'Art, 1987.

futuristes entre les capitales étrangères. Ce transfert absent fut directement le résultat d'une stratégie monolithique, qui misait tout sur un discours indifférencié entre les pays où on le proclamait. Dans cette stratégie, les œuvres, leur contexte d'exposition et la manière de les exposer à l'étranger étaient finalement secondaires : il s'agissait de futurisme plus que de peinture futuriste. Fondamentalement enfin tout était lié à la docilité des peintres futuristes vis-à-vis de Marinetti, le fondateur du futurisme. Ce dernier avait opté pour une politique d'autarcie futuriste et d'autocratie marinettienne, qui excluait tout recours à un médiateur éventuel pour introduire la peinture futuriste à l'étranger. Les peintres futuristes en furent collectivement et individuellement les premières victimes, et du futurisme on ne retint que le mot.

Severini : une carrière internationale coupée dans son élan

Severini aurait pu réussir une carrière internationale : il en avait tous les atouts, comparables par exemples à ceux de Robert Delaunay. L'artiste italien aurait pu pratiquer lui-même le travail de transfert culturel de sa peinture entre les champs artistiques étrangers, et même peut-être aurait-il pu intéresser des médiateurs bien placés sur le champ international de l'art moderne. Lui-même effectua plusieurs tentatives pour faire parler de lui en dehors du groupe futuriste, que ce soit en publiant dans la presse ou en exposant seul. La logique collective implacable du futurisme exigeait sa soumission.

Un artiste bien introduit dans les milieux parisiens

Severini avait un profil typique des artistes de l'avant-garde les plus débrouillards depuis plusieurs générations : origines modestes, parents séparés, difficultés matérielles dans l'enfance, vie d'expédients, voyages nombreux et rencontres cosmopolites, avec le choix de la peinture, qui n'arrangeait pas ses difficultés financières¹. Né en Toscane, de grands-pères dont l'un était maréchal ferrant, l'autre maçon, il était le fils d'un huissier fantaisiste qui portait secours aux paysans de sa juridiction au lieu de leur délivrer des procès-verbaux. Sa mère plaça son dernier né en nourrice, et le laissa élever par ses grands parents. Bientôt elle abandonna son époux à ses tournées champêtres, reprit son métier de couturière et partit s'installer à Rome où Gino put s'adonner à sa passion pour l'art. Artiste, Severini gardait les pieds sur terre. Il fit à Rome tous les métiers, de celui d'agent immobilier, ou de comptable

¹ Les lignes qui suivent reprennent les informations de l'ouvrage de Fanette Roche-Pézarid (*L'Aventure futuriste, op. cit.*) d'une part, d'autre part des *Écrits sur l'art*, de Gino Severini, préfacés par Serge Fauchereau, Paris, Diagonales, Éditions du Cercle d'Art, 1987. Ainsi que *Futurisme et futurismes*, cat. exp., sous la direction de Pontus Hulten, Paris, Le Chemin Vert, 1986 (traduction française du cat. exp. *Futurismo & Futurismi*, Milan, 1986).

chez un fabricant de pipes allemand, à celui de courtier dans une affaire de transport. A Paris, pour assurer ses entrées dans les cafés concerts, il s'improvisait danseur. Severini excellait aussi dans la tape, survivant grâce à ses amis, de saisie en expulsion. Il n'avait pas été exclu pour fraude des écoles italiennes sans raison.

Premiers pas d'une carrière prometteuse. Lecteur assidu de Bakounine, Schopenhauer, Hegel, Nietzsche et Tolstoï, Severini qui avait perdu la foi obtint cependant en 1900, de Monseigneur Passerini, camerlingue du pape, une petite bourse pour deux ans. Vers 1900 il rencontra Umberto Boccioni qui lui présenta Giacomo Balla, rentré de Paris avec la bonne nouvelle du divisionnisme. Balla révéla le divisionnisme aux deux amis qui ne juraient désormais plus que par Seurat. C'est à cette époque, vers 1903, que Severini commença à exposer, avant de partir s'installer à Paris en 1906. La France était le seul chemin possible de gloire pour un jeune artiste ambitieux et conscient de ses talents.

Severini s'investit donc dans une carrière parisienne, qui semblait prometteuse bien avant l'apparition du groupe futuriste. En 1908 il exposa au Salon des Indépendants et à la Société nationale des Beaux-Arts, de même en 1909 où il fut également admis au Salon d'Automne, tandis qu'il montra ses toiles également au Salon des Indépendants de 1910. Il parvint à frayer dans les milieux artistiques de Montmartre, au Moulin de la Galette ou au Lapin agile, où il fréquentait ses compatriotes Amedeo Modigliani, Leonardo Dudreville, mais aussi Suzanne Valadon et son fils Maurice Utrillo, les poètes bohèmes Max Jacob et André Salmon, et plus tard les peintres Georges Braque ou Pablo Picasso... Par ces réseaux Severini rencontra le directeur de théâtre de l'œuvre, Lugné-Poe (1869-1940), qui l'aida financièrement pour quelques dessins et menus services. Lugné-Poe lui fit rencontrer Félix Fénéon, qui dirigeait maintenant la section d'art moderne de la galerie Bernheim-Jeune, et introduisit quelques toiles de lui dans les magasins de la rue Richepanse. Entrer par la petite porte chez Bernheim-Jeune, c'était fort bien commencer sa carrière.

C'est probablement dans cette perspective que Severini, que Boccioni avait intéressé au futurisme, signa en février 1910 le Manifeste de la peinture futuriste, sans connaître grand chose à la peinture de Balla, de Boccioni, Carrà et Russolo. L'engagement dans le mouvement futuriste, à la suite du très célèbre Marinetti, pouvait représenter un tremplin pour sa carrière. Severini était entré dans le groupe futuriste : il en fit désormais partie intégrante. Depuis Paris, l'artiste italien suivait les scandales des manifestations de ses amis en Italie ; solidaire avec eux, il n'en restait pas moins en bons termes avec Apollinaire, qu'il connaissait depuis 1910, et les peintres cubistes : malgré la concurrence entre cubistes et futuristes, ses relations avec Apollinaire s'améliorèrent et se firent presque intimes : « Je le

voyais tous les jours, écrit Severini dans ses mémoires, chez Picasso, chez moi, chez Braque qui avait son atelier au-dessus du mien, ou bien chez Dufy qui avait son atelier à côté du mien¹. »

A la Closerie des Lilas, Severini fréquentait les artistes et poètes groupés autour de Paul Fort. Son mariage le 4 août 1913 avec Jeanne, la fille de Paul Fort, fut un événement dans le monde des lettres et des arts. On y vit Apollinaire, André Salmon, Max Jacob, Stuart Merrill, Édouard Dujardin, Carco, Marinetti, Ricciotto Canudo, Rachilde et A.Valette, et bien d'autres, sans oublier parmi les artistes Fernand Léger, Edvard Diriks et Jean Metzinger. Severini était devenu à Paris le représentant de la peinture italienne d'avant-garde, mais encore le plus célèbre des artistes futuristes, non seulement en France mais à une échelle internationale.

Voler de ses propres ailes ?

Tout en suivant les expositions du groupe futuriste, Severini fut en effet le premier à intéresser les galeries étrangères, et à bénéficier d'expositions personnelles qui auguraient fort bien de son avenir dans le champ international de l'art moderne. Il prit lui-même en charge sa carrière individuelle, ce qui ne concordait pas avec la logique de groupe définie par Marinetti pour le futurisme. Le peintre adressait sans relâche aux journaux des lettres de défense, notamment au printemps 1913, lorsque le docteur Atl, peintre mexicain, de son vrai nom Gerardo Murillo (1875-1964), qui était le directeur de la revue *l'Action d'Art*, ami d'Apollinaire, de Canudo et de Paul Fort, compara la peinture futuriste à un procédé employé dans journaux américains pour imiter le mouvement². Dans le numéro suivant de *l'Action d'Art*, Adolphe Willette eut la mauvaise idée de revendiquer la paternité du futurisme, puisque les expositions des Arts incohérents en avaient anticipé trente ans auparavant les manières et les thèses. Severini partit en guerre contre Willette qui n'avait qu'à « s'occuper de ses pierrots ».

¹ Cité dans Gino Severini, *Écrits sur l'art*, op. cit. p. 15.

² *L'Action d'Art*, printemps 1913. Voir Fanette Roche-Pézarid, op. cit., et *Futurisme et futurismes*, catalogue cité, « Dictionnaire du futurisme ».

L'affaire Delmarle, à l'été 1913, vit à nouveau Severini monter au créneau de la défense du futurisme. Félix Delmarle (1889-1952), le seul peintre français rallié au futurisme, par l'intermédiaire de Severini qu'il avait accueilli dans son atelier, publia en juillet 1913 un manifeste dans lequel il s'attaquait à Montmartre, symbole d'une tradition vieillotte qu'il fallait par conséquent détruire. Severini riposta contre ce plagiat d'un artiste qui voulait « se faire de la réclame à l'aide du futurisme ». Marinetti intervint pour calmer le fougueux Severini, qui décidément commençait à prendre trop de place¹.

Severini prenait d'autant plus de place, qu'il avait négocié en solitaire quelques expositions personnelles, à l'écart du groupe et sans consulter ses collaborateurs, ce qui n'allait pas du tout dans le sens de la stratégie futuriste. Dès le printemps 1912 l'artiste s'attira les foudres du groupe :

Nous t'avons télégraphié de ne pas envoyer de toiles parce que nous considérons que c'est une gaffe d'avoir communiqué directement avec les galeries, sans savoir ce que Marinetti a pu décider ou déclarer pour éviter plaintes, ruptures de contrats, promesses ou autres choses qui amènent des procès ennuyeux et coûteux avec ces marchands de tableaux que sont les organisateurs de nos expositions [...] ; il est nécessaire que le groupe marche d'un commun accord tant que les expositions sont collectives. Ainsi par exemple nous nous sommes tous engagés à refuser d'exposer seuls, même invités par n'importe quelle offre, dans les villes où les expositions collectives n'ont pas été faites. Pour les autres villes, on avisera selon l'occasion, décidée d'un commun accord².

Severini continua pourtant à mener sa barque. En avril 1913 eut lieu une exposition Severini à Londres, à la galerie Malborough. Il s'y était investi personnellement, rédigeant lui-même l'introduction de son catalogue. L'exposition *The Futurist Severini Exhibits his Latest Works* obtint une large couverture dans la presse anglaise où l'on put lire plusieurs interviews de Severini³. Roger Fry prit le temps de le rencontrer, ainsi que Epstein, Wadsworth, Clive Bell et sa famille. Le peintre anglais Christopher Nevinson qui admirait Severini vint également vers lui et opta pour le futurisme. Severini passa avec ce dernier deux semaines à Londres, qui semblaient le conduire au succès. L'exposition fut prolongée parce qu'elle marchait bien : « vu l'affluence continuelle des visiteurs, le propriétaire de la galerie a décidé de la tenir ouverte encore quelques jours », écrivit Severini à Herwarth Walden⁴. Au bout du compte cependant ce fut plutôt un échec critique et financier : les critiques londoniens étaient assez sceptiques face à un art qui se justifiait par des proclamations littéraires, une peinture

¹ Sur la querelle, voir Giovanni Lista, « Delmarle peintre futuriste », *L'Humidité*, n° 16, juillet 1973.

² Boccioni à Severini, fin mai 1912, traduit dans Fanette Roche-Pézard, *op. cit.*, pp. 181-182.

³ Voir Gino Severini, *The Life of a Painter. The Autobiography of Gino Severini*, trad. Jennifer Franchina, Princeton NJ 1995, p. 119 et Anna Gruetzner-Robins, *Modern Art in Britain 1910-1914*, London, Merrel Holberton & Barbican Art Gallery, 1997, p. 130.

⁴ « vista la continua affluenza di visitatori, il proprietario della Galleria ha deciso di tenerla aperta ancora qualche giorno » - Severini à Walden, Paris, 5 mai 1913, Berlin, Sturmarchiv, Severini f° 3-4.

incapable de communiquer des émotions ou même des idées, et qu'on avait portée aux nues par un mouvement aussi bruyant que les suffragettes¹.

Malade, Severini avait à l'époque besoin de subsides. Son exposition personnelle étant située après une exposition du groupe, l'affaire fut enterrée par ses camarades.

Severini persévéra donc, cette fois vers l'Allemagne. Il était parvenu à lier des relations étroites avec Walden, dont la correspondance conservée à Berlin laisse penser que le peintre espérait percer par le marché allemand, à l'instar d'un Delaunay ou d'un Chagall que le marchand berlinois commençait à soutenir fortement. L'artiste avait pris contact lui-même avec Walden, avant son voyage à Paris du printemps 1913 : « Je sais par des amis que vous allez venir à Paris dans le courant de ce mois et je serais très heureux de vous connaître puisque mes amis Marinetti et Boccioni m'ont beaucoup parlé de vous² ». Il fit tout son possible pour entretenir avec Walden des relations cordiales. Après une première lettre rédigée en français, il ne fallut pas deux mois pour que Severini passât à l'italien puisque le marchand le comprenait, et se montrât prodigue en « Carissimo Walden », affirmations d'amitié et salutations à Madame. Walden qui passa très certainement à son atelier lors de son voyage à Paris, lui proposa une exposition personnelle³.

Severini prit alors en charge l'organisation de cette exposition, l'expédition de ses toiles de Londres vers Berlin, l'ajout de dessins qu'il venait de réaliser à Paris, sans oublier la rédaction d'une préface pour le catalogue – disponible en français ou en anglais, au choix du marchand -, l'envoi de reproductions et la mise en place de leur vente à Berlin⁴. Severini comptait énormément sur l'investissement de Walden sur sa carrière et les résultats de sa présence artistique en Allemagne. Malade, il avait grandement besoin d'argent. On lit dans une lettre qu'il écrivit à Walden :

Je vous serais très reconnaissant si vous organisiez au plus vite l'exposition à Berlin et dans d'autres villes, si vous le voulez. Ma santé est sérieusement menacée d'une maladie de poitrine ; il faut que je quitte Paris au plus vite, et que j'aille vivre deux ans en Italie, dans des lieux tempérés. [...] J'arrange ainsi ma vie en vue de ce changement, qui me coûte moralement beaucoup. J'attends (je vous l'avoue) du résultat de cette exposition, les moyens pour tout régler et m'en aller⁵.

En juin 1913, Walden ouvrit une exposition Severini dans sa galerie *Der Sturm*. Severini lui envoya par la suite des tableaux pour l'exposition du *Erster Deutscher*

¹ Anna Gruetzner-Robins, *op. cit.* p. 131.

² Severini à Walden, Paris, 7 mars 1913. Sturmarchiv, Severini f° 1.

³ Severini accepte cette proposition dans sa lettre à Walden du 5 mai 1913, Berlin, Sturmarchiv, Severini f° 3.

⁴ Severini à Walden, Paris, 27 mai 1913 – Berlin, Sturmarchiv, Severini f° 6.

⁵ *ibid.* : « Le sarò oltremodo riconoscente se organizzerà al più presto l'Esposizione a Berlino e altre città se vuole. La mia salute è seriamente minacciata da una malattia di petto ; bisogna che al più presto io lasci Parigi e che vada a vivere per 2 anni, in Italia ; in luoghi temperati. [...] Aspetto (le confesso) dall' esito di questa esposizione, i mezzi per regolar tutto e andarmene. »

Herbstsalon de 1913. Le résultat fut des plus décevants. Non seulement Walden ne publia pas les dessins et les reproductions que Severini lui avait envoyées, mais encore les conséquences financières de l'exposition s'avérèrent quasi nulles. Les relations avec Walden se refroidissaient :

Vous n'avez jamais reproduit aucun de mes dessins dans votre journal. [...] Dites-moi si vous avez commencé mon exposition à Hambourg. Je voudrais faire quelque affaire, et j'espère qu'à Berlin [pour votre Salon d'Automne] j'aurai un peu plus de chance que dans les derniers mois. Les deux tableaux du Salon d'Automne sont à vendre. Je vous envoyai les prix. Le portrait de Marinetti était frais, la couleur pas encore sèche ; j'espère qu'il n'y aura pas de disgrâce supplémentaire¹.

Severini ne rendait pas les armes. Il fut le seul futuriste représenté aux *Doré Galleries* de la *Second Post-Impressionist Exhibition* d'octobre 1913, à Londres. Pour le groupe futuriste c'était trop. En novembre le peintre se fit à nouveau taper sur les doigts par Marinetti :

C'est bien dommage pourtant que tu ne nous aies pas prévenus de ton envoi à Londres, car le groupe entier aurait pu être représenté à la Doré Gallery, où je fis une conférence triomphale².

Il n'était pas bien vu de s'occuper seul de sa carrière et de ne pas en informer les collègues futuristes. Encore moins, de ne pas les faire participer aux bonnes occasions qu'on avait trouvées.

Une logique de groupe étouffante

Comment percer ainsi, de manière individuelle, lorsque l'on n'était exposé que comme artiste du groupe futuriste ? La logique de groupe imposée par Marinetti empêchait toute carrière personnelle. L'écrivain mettait en effet un point d'honneur à centrer toute la propagande du groupe autour de son nom. Le mot « futurisme », aisément mémorisable, devait être au centre du battage médiatique des soirées, des affiches, des slogans et des textes. Les noms de Severini, Boccioni, Carrà ou Balla n'avaient donc pas d'importance. Au début de 1914 par exemple, Marinetti envoya à Soffici un jeu de cartes postales éditées par la Librairie Gonnelli, qu'il avait corrigées de sa main. L'envoi était accompagné par ces mots :

Dis au sympathique et fervent Gonnelli que tout ce qu'il fait pour le futurisme est très bien, excepté les cartes postales, qui, ainsi, sont aussi mauvaises qu'inutiles [...] Les mots *tableau futuriste* et le mot *futuriste* après le nom de chaque peintre sont indispensables, étant donné le but de ces cartes postales. En outre le

¹ Severini à Walden, Pienza, 18 septembre 1913 – Berlin, Sturmarchiv, Severini, f°13 : «Non ha mai riprodotto nessun disegno mio, nel suo giornale. [...] Mi dica se ha cominciata la mia Esposizione ad Amburgo. Vorrei fare qualche affare, e spero che a Berlino avró un pó più di fortuna che nei mesi scorsi. I due quadri del Salone d'Autunno sono da vendere. Le mandai I prezzi. Il ritratto di Marinetti era fresco, il colore non ancora secco ; spero che non saranno succese disgrazie. »

² Marinetti à Severini, entre le 15 et le 30 novembre 1913, traduit par Fanette Roche-Pézard, *op. cit.* p. 181.

carton doit être meilleur, mais cela a peu d'importance, tandis que la question des références répétées au futurisme en a beaucoup¹.

“Severini”, “Boccioni”, “Carrà” ou “Balla”, comptaient donc moins que “Severini futuriste”, “Boccioni futuriste”, “Carrà futuriste”, “Balla futuriste”. L'artiste pris individuellement avait encore moins voix au chapitre quant aux décisions à prendre sur les expositions collectives à l'étranger.

D'où de nettes erreurs de stratégie : lorsque se présenta, en 1912, l'occasion sérieuse d'une exposition en Amérique, par l'intermédiaire de Walter Pach, le groupe refusa. L'invitation des futuristes à *l'Armory Show* était pourtant une occasion idéale pour se mesurer à Braque, Picasso ou Matisse. On imagine aisément, surtout, quel scandale une soirée futuriste aurait pu faire à New York, plus encore que les déclarations et l'attitude scandaleuse de Francis Picabia à cette occasion. Le seul mot « futuriste » eut tant de succès, avec celui de « cubiste », dans la presse américaine de l'époque, qu'on peut penser qu'une simple présence des fortes têtes du futurisme aurait marqué l'histoire de l'art américain pour longtemps. On n'exposa pas cependant à *l'Armory Show*. Severini et Boccioni avaient étudié la proposition et Severini était très tenté, comme il le souligna dans ses mémoires trente ans plus tard. Boccioni expliqua à Carrà les avantages et les inconvénients de cette invitation : tout était gratuit, on promettait de grandes salles ; mais le groupe était en train de négocier une exposition à la Sécession de Rome, et on s'était engagés pour Rotterdam ; surtout, argument fondamental, le groupe n'aurait pas en Amérique de salle spéciale. Il était donc impossible d'accepter².

Le groupe et son isolement : c'était tout ce qui comptait. Le groupe futuriste devait faire contraste, apparaître au premier coup d'œil, se distinguer à l'extrême de tous les mouvements contemporains. A l'intérieur du groupe en revanche, tout devait être équilibré – on pratiquait une égalité totalitaire. La présence d'un artiste ne pouvait excéder celle de ses compagnons futuristes, quelle que soit l'exposition concernée. On équilibrait soigneusement les envois des futuristes, non seulement en nombre, mais aussi en format. L'équilibre fut presque respecté à Paris en 1912 pour l'exposition chez Bernheim-Jeune : Carrà exposait onze toiles, Boccioni dix, Russolo cinq, Severini huit seulement mais parmi elles le fameux *Danse du Pan-Pan au Monico*, dont le format était impressionnant (détruite pendant la deuxième guerre, cette toile historique fut reproduite par Severini en 1959-1960, au format 2,8 x 4 mètres) [Figure 89]. L'équilibre fut le même à Londres, Berlin, Bruxelles.

¹ *Ibid.* p. 171.

² Boccioni à Carrà, Paris, juin-juillet 1912, *ibid.* p. 184.

**Figure 89 : Gino Severini (1883-1966),
Danse du Pan-Pan au Monico, 1911 (1959-
1960), huile sur toile, 280 x 400 cm, Paris,
musée national d'Art moderne**



L'immobilisme futuriste

Exposer à peu près toujours la même chose dans les capitales européennes, n'était il pas également une erreur de stratégie ? Surtout des œuvres sans autre introduction que de tonitruants manifestes qui eux non plus ne variaient pas d'une ville à l'autre ? La carrière d'un Matisse s'était faite à l'époque sur une stratégie d'expositions différenciées, que compléta après 1910 une intelligente présentation rétrospective de ses œuvres : ces rétrospectives étaient susceptibles d'expliquer, au moins de manière visuelle, comment l'artiste en était venu à ce qu'il faisait. La stratégie rétrospective fut pratiquée plus encore par Kahnweiler pour l'exportation des toiles de Picasso, dont les œuvres des premières années étaient plus réussies encore que celles du laborieux Matisse. Tout montre que cette stratégie rétrospective fut nettement efficace. Au contraire les expositions futuristes ne varièrent pas d'une capitale à l'autre, sur une même tournée. D'autre part les toiles étaient toutes issues d'une même fournée, parfois réalisées à la va-vite pour la prochaine tournée : donc toutes du même âge, sans possible retour en arrière, ni explication d'une évolution vers le futurisme. Le futurisme n'existait que de manière atemporelle, en dehors de toute progression esthétique, éthique et technique. Ce choix théorique, « futuriste » contre tout passé, excluait donc toute présentation rétrospective des œuvres futuristes. Le futurisme n'était pas un aboutissement mais une rupture. En outre le choix d'une stratégie de groupe empêchait également tout retour en arrière : une progression est toujours individuelle, et le futurisme était la doctrine esthétique d'un groupe. Une toile futuriste n'avait donc pas d'ancêtres. Elle n'avait même presque pas d'auteur. Sinon le Futurisme.

De tournée en fournée

Tout n'était pas lié cependant à la doctrine futuriste. Tel qu'il fut pratiqué, le principe des « tournées mondiales » fut lui aussi une erreur de stratégie. Dans la courte carrière des

futuristes, entre leur première exposition de groupe à Paris chez Bernheim-Jeune (février 1912) et leur dernière exposition avant la guerre (d'août à octobre 1914, au *Sturm* à Berlin), on distingue trois tournées dont chacune montra les mêmes toiles d'une ville à l'autre.

La première tournée, partie de Paris chez Bernheim-Jeune (5-24 février 1912), se poursuivit à Londres à la *Sackville Gallery* (5 mars 1912), puis à Berlin au *Sturm* (12 avril – début mai 1912), à Bruxelles chez Georges Giroux (fin mai-juin 1912). Les œuvres furent ensuite envoyées à La Haye, Galerie Biesing, puis à Rotterdam chez Oldenzeel, à Amsterdam chez De Rocs, et à Vienne des mois d'août à décembre 1912. Justement intitulée, dans son catalogue en version allemande, *Die Futuristen Wanderausstellung* [Exposition itinérante des Futuristes], l'exposition fut ensuite transférée au *Nemzeti Szalon* de Budapest, pour les mois de janvier et février 1913. Dans chacune de ces expositions Severini montra toujours les mêmes toiles, à quelques ventes près : sa *Danseuse du Pan-Pan au Monico* [Figure 89, p. 758], les *Souvenirs de Voyage*, *Le Chat Noir*, la *Danseuse Obsédante*, les *Danseuses Jaunes*, la *Modiste*, le *Boulevard* et *Les Voix de ma Chambre* furent exposées ensemble, et dans le même ordre, à Paris, Londres, Berlin et Bruxelles. A La Haye, Rotterdam, Amsterdam et Vienne, les *Souvenirs de Voyage*, *Les Danseuses jaunes* et *Le Boulevard* les avaient quittées. Les cinq toiles restantes firent ensemble le voyage vers Budapest. Cette réduction était le reflet de l'achat global par Felix Borchardt des vingt quatre toiles invendues à Paris et à Londres, effectué après l'exposition de Berlin¹. Borchardt avait pris possession de ses toiles après leur présentation à Bruxelles et prit l'initiative personnelle de les envoyer aux Pays-Bas, à Vienne et à Budapest. Mais l'exposition inattendue de Borchardt ne changeait rien au mode de présentation des toiles futuristes.

Pour l'année suivante, on prépara une nouvelle fournée de toiles futuristes, puisque Borchardt avait épuisé le stock des peintres italiens. Entre Rotterdam (*Rotterdamsche Kunstkring*, 18 mai-15 juin 1913), Berlin (*Der Sturm, Erster Deutscher Herbstsalon*, 20 septembre-1er décembre 1913) et Florence (*Galleria Gonnelli*, novembre 1913-janvier 1914) Severini exposa les toiles de sa dernière fournée, en particulier le *Rythme abstrait de Mme S.*, exposé à Rotterdam et Florence, et le *Hiéroglyphe dynamique du Bal Tabarin* que l'on vit à Rotterdam et Berlin. Entre-temps l'artiste gardait pour ses deux expositions personnelles, à Londres aux *Doré Galleries* (avril 1913) et à Berlin au *Sturm* (juin-août 1913), un petit lot de toiles différentes : l'*Autobus*, *Nord-Sud*, la *Danse de l'Ours au Moulin Rouge*, la *Danseuse au Pigalle*, et la *Danseuse espagnole au Monico* en étaient les plus importantes. Le peintre

¹ Voir à ce sujet Fanette Roche-Pézarid, *op. cit.* p. 189.

exposa ces toiles sans différenciation en Allemagne et en Angleterre, suivant les principes de ses expositions antérieures avec le groupe futuriste.

A partir de la fin de l'année 1913 fut organisée une nouvelle tournée mondiale du futurisme : partie de Florence (novembre 1913-janvier 1914, *Galleria Gonnelli*, « *Pittura Futurista di "Lacerba"* » [Peinture futuriste de la revue *Lacerba*]), elle parcourut Rome (février-mars 1914, « *Pittura Futurista* »), Londres (avril-mai 1914, *Doré Galleries*, « *Italian Futurists* »), et Berlin (*Der Sturm*, août-octobre 1914, « *Die Futuristen* »). Encore une fois on retrouvait le même éventail de toiles. Ainsi le *Tramway en Corse* et le *Tango argentin* de Severini furent vus à Florence et à Rome ; le *Tango argentin* partit de Rome avec le *Dynamisme du 14 juillet* pour Londres – les deux toiles finirent en Amérique à la *Panama-Pacific International Exhibition* de San Francisco (été 1915).

La publicité comptait-elle plus que ce qu'on exposait ? Certes, pour se faire connaître. Et Apollinaire, agacé par les débuts du futurisme, en fit part avec ironie au journaliste italien Ardengo Soffici qui, en janvier 1912, pensait comme lui sur le futurisme :

La médiocrité se tient toujours au premier rang [...] Et soyez assuré que vos futuristes feront leur chemin en Italie. A vrai dire je ne connais pas encore leur peinture mais je me doute de ce qu'elle doit être. Si ces gens avaient un succès de presse ici je n'en serais point étonné. Et vous savez que la publicité est beaucoup aujourd'hui¹.

Les futuristes se préoccupaient moins de ce qu'ils exposaient, que de l'effet des discours, des pamphlets et des polémiques qui devaient accompagner leurs expositions. A Berlin, Walden ne fit pas l'effort de leur demander de nouvelles toiles pour l'exposition futuriste organisée à l'été 1914 : il reprit simplement le stock autrefois acheté par Borchartdt, et qu'on avait vu au *Sturm* en avril-mai 1912. Puisque les futuristes voulaient entièrement contrôler l'organisation de leurs expositions, et vu le refroidissement de leurs relations avec le marchand berlinois, mieux valait se passer de leur concours.

Le refus des médiateurs

De fait la politique du groupe futuriste fut de ne jamais chercher à s'assurer l'assistance de véritables médiateurs vers les marchés artistiques étrangers, et même d'en refuser la collaboration lorsque cette éventualité se présenta. Marinetti voulait tout diriger. Il organisa sa nouvelle demeure à Milan, la *Casa rossa*, en poste de commandement et entrepôt du matériel éditorial ou des toiles futuristes. Le secrétaire, Decio Cinti, et les deux servantes de la maison passaient des heures à remplir des enveloppes, coller des étiquettes, écrire des

¹ Guillaume Apollinaire à Soffici, 26 janvier 1912, cité par Lucia Bonato, « Aux sources de la modernité », in *Amis européens d'Apollinaire*, Actes du seizième colloque de Stavelot, 1-3 septembre 1993, réunis par Michel Décaudin, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 77-102 (p. 93).

adresses. Marinetti corrigeait tout, brouillons, épreuves, les siens et ceux des autres, n'acceptant qu'aucune publication ne se fit sans son aval. Dans cette logique il était impensable qu'on confiât les rennes d'une quelconque exposition futuriste à un intermédiaire étranger.

Lorsque, par exemple, les œuvres achetées par Felix Borchardt lors de l'exposition du *Sturm*, au printemps 1912, poursuivirent leur trajectoire vers les Pays-Bas, Vienne et Budapest, et même Munich et Karlsruhe sans l'autorisation du groupe, ce fut la panique à bord¹. Les courriers inquiets à Walden se multiplièrent, de Marinetti, Boccioni ou Severini. Boccioni écrivit à Carrà de Paris en juin-juillet 1912 : « [...] avec ses tableaux achetés à moitié prix, il [Borchardt] nous précède et déflore les villes les plus importantes du monde ! Notre entrée triomphale dans toutes les capitales est complètement compromise [...] »². » Selon la logique du groupe il fallait entrer triomphalement dans les capitales ; et non y être introduit. L'avant-gardisme même du groupe futuriste excluait toute médiation.

Ce fut encore le cas en Angleterre. Marinetti s'était investi très tôt vers le champ artistique londonien. En août 1909 il publia à Londres le *Manifeste du futurisme*. En mars 1910 il fit une conférence au *Lyceum Theatre* sur « les défauts anglais », première d'une série d'interventions dans la capitale anglaise³. Régulièrement on pouvait lire dans la presse londonienne un manifeste futuriste : en août 1910 ce fut dans *The Tramp* un extrait du *Manifeste contre Venise passéiste* de Marinetti, cosigné par Boccioni, Carrà, Russolo et Severini, et qu'on avait lancé en feuilles volantes du haut de la Tour de l'Horloge, Place Saint Marc le 27 avril précédent. « *Futurist Venice* » était accompagné d'un « *Initial Futurist Manifesto*⁴ ». Un an plus tard, Frank Rutter, le curateur du musée de Leeds, publia dans *Art News*, le *Manifeste des peintres futuristes* (« *Manifest of the Futurist Painters* ») qu'on avait proclamé en avril l'année précédente.

Rutter était le personnage central d'*Art News*, l'organe de l'*Allied Artists Association* qu'il avait fondée en 1908. Il aurait pu être pour les futuristes un médiateur important vers le champ artistique londonien. Il n'était pas particulièrement favorable aux futuristes, mais voulait que l'A.A.A. soit représentative de toutes les tendances novatrices de l'époque. Depuis 1910 environ il nourrissait le projet d'une grande exposition historique qui expliquerait les développements de la peinture française au public anglais⁵. Son projet se réalisa en deux expositions distinctes : l'une à l'*Art Club* de Leeds (*Post-Impressionist*

¹ Voir Fanette Roche-Pézard, *op. cit.*, p. 182.

² *Ibid.* p. 183).

³ *Ibid.* p. 179.

⁴ *The Tramp*, 1^{er} août 1910, pp. 487-88.

⁵ Voir Anna Gruetzner-Robins, *Modern Art in Britain 1910-1914*, *op. cit.*, pp. 116 et suivantes.

Pictures and Drawings), l'autre, plus vaste et imposante, à Londres aux *Doré Galleries*, prévue pour le mois d'octobre 1913 : *The Post-Impressionist and Futurist Exhibition*. Rutter, qui voulait intégrer à cette dernière exposition le cubisme et le futurisme, vint à Paris au printemps 1913 pour préparer l'accrochage. Il proposa à Marinetti d'intégrer dans son exposition les futuristes. Marinetti avait une autre stratégie en vue cependant. Severini fut donc le seul futuriste à y participer, de son plein gré et malgré le groupe.

Ce que Marinetti voulait en fait, c'étaient des expositions exclusivement futuristes, organisées directement par le bureau central futuriste de Milan, et que finançait le poète-entrepreneur. L'exposition futuriste tenue à la *Sackville Gallery* de Londres, en mars 1912, avait ainsi été montée de toute pièce par Marinetti & Co après celle de la galerie Bernheim-Jeune. Il devait en être de même à nouveau. L'exposition futuriste tenue aux *Doré Galleries* en avril-mai 1914 suivit ce modèle. Il était évident pourtant qu'en passant par un intermédiaire sur place les futuristes auraient eu plus de chances d'être bien accueillis par la communauté des critiques d'art en Angleterre¹.

Un discours monolithique ?

Les futuristes, en fait, ne voulaient pas suivre les règles du champ international de l'art moderne. Toute confrontation avec leurs concurrents était exclue autrement que par les discours. Le paradoxe est ainsi qu'en même temps les futuristes contribuèrent à accélérer l'internationalisation du champ des avant-gardes avant la guerre, alors qu'en fait ils ne luttaient pas réellement dans ce champ. Leurs expositions furent toujours isolées des autres. On suivait ce que Fanette Roche-Pézard appelle la « loi de l'apartheid » : toute participation à une exposition collective qui ne distinguait pas nettement les futuristes des autres avant-gardes européennes était systématiquement proscrite. « [...] nous sommes tout à fait furieux contre toi, parce que dans ta conférence tu as mélangé les futuristes avec les expressionnistes et d'autres encore qui n'ont rien à faire avec notre mouvement. », écrivit Marinetti à Walden, en novembre 1912². D'où une méfiance systématique envers tous médiateurs. Ils risquaient trop, de même que Walden, de mélanger le futurisme à d'autres mouvements.

On crut pourtant un moment que le futurisme rejoindrait les autres mouvements d'avant-garde, dans un mouvement moderne plus général, unissant cubisme, fauvisme, futurisme et autres tendances avant-gardistes de la peinture contemporaine, de la littérature ou de la poésie. Le « Manifeste de l'Antitradition futuriste » de Guillaume Apollinaire,

¹ Il n'a pas été possible de consulter l'article de *Valrio Gioè*, « Futurism in England : A Bibliography (1910-1915) », in *Vorticism. ICSA Cahier 8/9*, Bruxelles, 1988.

² *Archivi Futuristi*, t. 1, p. 253, citées par Fanette Roche-Pézard, *op. cit.*, p. 181.

publié en juillet 1913 par les soins de Marinetti lui-même, semblait aller dans ce sens, même s'il optait pour une présentation très blagueuse de cette union des modernistes de tous pays. Apollinaire avait expliqué son manifeste dans une longue chronique sur le Salon d'Automne, dans les *Soirées de Paris* : il voulait rassembler. « J'en ai publié un [de manifeste] qui n'était pas spécialement futuriste, exaltant les différentes tentatives nouvelles et, en le publiant, les futuristes ont simplement montré qu'ils tenaient à n'être pas mis à l'écart de l'effort général de modernité qui s'est manifesté dans le monde entier, mais plus particulièrement en France¹. » Les futuristes semblaient donc accepter enfin de participer à « l'effort général » - c'est-à-dire international. Mais la reprise des querelles entre les futuristes et Apollinaire mit un terme à cette alliance éphémère. Les futuristes ne tenaient pas à se mêler aux autres.

Toujours soucieux de rester à part, les futuristes ne tentèrent donc pas particulièrement d'imposer leurs œuvres dans des capitales où ils avaient déjà exposé, donc de s'y implanter ; ils ne cherchèrent pas non plus à faire leur place en luttant pied à pied contre les concurrents de l'époque. Ce qui comptait pour eux était d'exposer toujours dans de nouveaux lieux ; proclamer la nouvelle futuriste. Répandre la renommée du futurisme importait plus que de montrer leur sérieux dans le domaine artistique, ou leur capacité à lutter sur un pied d'égalité avec les artistes de leur génération. Toute manifestation nouvelle, dans une ville nouvelle, était préférable à une exposition réitérée dans une ville d'égale importance, où le mouvement avait déjà été lancé.

La logique de confrontation rhétorique systématique excluait elle aussi toute traduction, tout transfert, toute introduction pour d'éventuels publics. D'une publication à l'autre, quelles que soient les langues, ont traduit en général les manifestes fondateurs de la peinture futuriste. On l'a vu pour l'Angleterre. Certes, en juin 1911 la revue madrilène *Prometeo* publia un manifeste « contre l'Espagne passéiste », qui comme le manifeste sur les « défauts anglais » pour l'Angleterre pouvait amorcer une polémique sur le futurisme en Espagne. Par la suite cependant, les publications futuristes en Espagne reprirent également les mêmes rengaines. Même le manifeste rédigé par Marinetti pour le public anglais en 1914, avec la collaboration de R.W. Nevinson, *Vital English Art, Manifesto futurista*, émanait d'un discours identique – il fut d'ailleurs publié dans *Lacerba*².

Le cas du futurisme fut donc finalement celui d'un surinvestissement, ou d'un véritable non-retour sur investissement, à cause de la logique avant-gardiste pour laquelle on avait

¹ *Soirées de Paris*, 15 novembre et 15 décembre 1913, in *Œuvres en Prose complètes, op. cit.*, t.2, p. 619.

² *Lacerba*, n° 14, 15 juillet 1914.

opté. Cette stratégie privilégiait avant tout la confrontation ; elle était donc incapable de s'adapter aux différents contextes culturels et artistiques des villes où passaient les tournées futuristes, et ne permettait pas plus de présenter la peinture futuriste dans une perspective rétrospective. Les futuristes pratiquèrent en fait trop tôt une stratégie réellement internationale, au sens où ils présupposèrent que le marché de l'art était international non seulement aux niveaux financier, commercial et dans le domaine des transports, mais surtout international sur le plan culturel, ce qui n'était pas encore le cas. Il n'y avait pas en 1912 de public homogène pour l'art quels que soient les pays. L'internationalisation du postimpressionnisme, du fauvisme, du futurisme, s'était faite par l'intermédiaire de médiateurs, par un véritable travail de fond sur la présentation des œuvres, leur exportation, leur traduction et leur interprétation pour le public étranger. D'international, dans le mouvement futuriste, il n'y avait finalement que ses tournées mondiales. Rien ne changeait d'un lieu à l'autre, pas même les œuvres. L'internationalisme futuriste était un monolithisme. Et ce n'est pas sans raison que Gino Severini put comparer avec amertume, dans ses mémoires, l'échec du futurisme avec le frappant succès international des artistes de Kahnweiler, dont la stratégie silencieuse avait été absolument opposée aux tornades futuristes :

Après avoir enlevé les frais divers, voyages, télégrammes et tout le reste, il nous restait bien peu, d'autant que les versements se faisaient à tempérament, et toujours en retard... Dans le même temps, à Paris, Kahnweiler (un autre allemand, mais plus intelligent et surtout plus honnête que Walden) ... établissait sans tant de vacarme les bases d'un marché artistique de renommée mondiale¹...

Severini l'avait bien saisi : la stratégie avant-gardiste futuriste n'avait pas eu d'avenir, et s'était montrée inefficace en quelques années seulement. L'artiste attribuait le succès des cubistes et l'échec des futuristes, cependant, à la fois aux frais financiers du « vacarme » futuriste et à l'efficacité et l'honnêteté de Kahnweiler. C'était une analyse un peu rapide. Severini, en effet, oubliait de prendre en compte les conditions de production des réputations respectives du futurisme et du cubisme, et de leurs clientèles. Qu'il s'agisse de « vacarme » ou de « silence », ces réputations et ces clientèles s'étaient constituées dans le même champ : celui de la transmission des informations, c'est-à-dire à la fois la presse, la littérature, et les rumeurs.

¹ Severini, *La Vita di un pittore*, p. 128, cité par Fanette Roche p. 206.

C) Avant-gardes, choix des publics et conditions de production des réputations artistiques

Si l'on relit, au second degré, les articles et critiques d'art des années 1910-1914, au-delà de la question des réceptions, on constate en effet que la construction des réputations artistiques ne se fit pas de la même manière dans le « grand public », ou plutôt par l'intermédiaire de la presse quotidienne et/ou populaire, dans les milieux littéraires intellectuels, et dans ceux, plus restreints encore, des amateurs et acheteurs d'art moderne et d'avant-garde. A ces trois types différents de public, correspondaient des valeurs, des légitimités et des discours différents, mais surtout des manières d'aborder, de comprendre et de juger la peinture, totalement hétérogènes. Le problème des avant-gardes de 1910 est qu'elles durent choisir parmi ces trois types de publics, et ne disposaient pas toujours d'un recul suffisant pour discerner quel choix était le meilleur, tant symboliquement que « commercialement ». Les générations précédentes n'avaient pas eu à faire ce choix. Elles avaient largement renoncé au « grand public » en désertant les Salons. Leur peinture intéressait avant tout le cercle réduit des hommes de l'art et des lettres, cercle qui n'était pas encore très différent de celui des acheteurs de peinture moderne. En 1910, cette situation avait nettement changé. La politique avait pénétré le champ des arts et de la littérature, et avec elle les mythes du grand public et celui, plus fort encore, de la médiation par la presse. Les journaux presse pouvaient faire croire aux artistes qu'ils allaient enfin atteindre un public plus large. Surtout l'influence croissante des journalistes, ces « hommes doubles » fabricateurs de légitimités, de gloires et de déboires, constituait une pression supplémentaire pour les artistes peu sûrs d'eux. Ainsi certaines avant-gardes traduisirent ou laissèrent traduire leur peinture par des médiateurs qui la transformèrent ; elles acceptèrent, surtout, de parler le langage du grand public auxquels elles voudraient s'adresser. C'était oublier qu'une telle attitude hypothéquait largement l'indépendance de l'art, qui justement restait un critère décisif dans les choix et les préférences des amateurs, des hommes de musées, des historiens d'art acheteurs de peinture moderne.

La construction des réputations par la presse : le piège médiatique

Le piège médiatique fut, pourtant, l'un des phénomènes le plus décrit et le plus condamné dans la critique d'art de l'époque, qu'elle ait opté pour le camp avant-gardiste ou pour le camp adverse. Mais ceux qui décriaient la presse, ou les mises en scène des cubistes et des futuristes, pratiquaient eux-mêmes exactement les mêmes stratégies ; et ce, pour une raison simple : ils écrivaient dans la presse.

La contamination de l'art par la presse : mise en scène sociale, sportive, métaphores politique et jugements moraux

On constate, en effet, que toutes les critiques d'art, quelles que soient leurs tendances, adoptaient, en s'exprimant dans la presse populaire et quotidienne, des conventions rhétoriques implicites, voire inconscientes, qui modelaient immédiatement l'approche de la lutte avant-gardiste, celle des œuvres ou plutôt des noms. Ces règles implicites déterminaient d'avance les règles du débat artistique, dont la manière d'être, ou non, avant-gardiste. De même, les artistes qui recouraient à la grande presse étaient obligés de se plier à ces règles.

Convier la presse, d'abord, s'était entré dans une logique de fabrication d'un événement qui forçait à formuler cet événement à destination directe des journalistes. Les expositions futuristes, le grand « coup » de la Salle 41 du Salon des Indépendants de 1911, l'exposition de la Section d'Or, et bien des événements artistiques de l'avant-garde russe, en particulier, furent explicitement mis en scène à destination de la presse. Les artistes recourant à la presse acceptaient donc une domination nouvelle. Patrick Champagne a montré comment l'opinion des dominés doit, pour avoir une chance de se faire entendre, être mise en forme *pour* les médias. « Il ne suffit pas d'être "vu" ; encore faut-il être "bien vu" pour en tirer tous les bénéfices¹. » C'est probablement une des raisons pour laquelle les cubistes français, de même que les futuristes, furent obligés de traduire leur esthétique dans une rhétorique politique et, finalement, de laisser la politique conduire leur esthétique. Dans cette perspective cependant, les cubistes français avaient plus de chances de se faire « bien » entendre en France que les futuristes. Ces derniers, en effet, recouraient à des actions brutales qui détruisaient toute possibilité de complicité éventuelle avec la presse. Le nationalisme italien n'était donc pas le seul facteur de la mauvaise presse des futuristes en France.

On optait donc d'emblée pour les catégories de perception et de représentation du champ journalistique. Plusieurs alternatives simples structuraient le champ des représentations. Mettons-les en évidence à partir de l'analyse comparée de quelques articles parus à l'occasion de l'exposition de la Section d'Or, en octobre 1912, organisée et mise en scène par les « cubistes français »². Tous les critiques qui publièrent leurs recensions dans la presse quotidienne ou populaire, même (et surtout) les plus avant-gardistes, adoptèrent la rhétorique et des références symboliques de la grande presse.

¹ Patrick Champagne, *Faire l'opinion – le nouveau jeu politique*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, pp. 238-239.

² Une anthologie de « 20 textes essentiels pour comprendre la réception critique » de la Section d'Or est proposée par Françoise Lucbert dans le catalogue de l'exposition tenue en 2000 à Châteauroux et Montpellier, *La Section d'Or – 1925, 1920, 1912*, édité par Cécile Debray et Françoise Lucbert, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2000. On s'est reporté également à *La Section d'Or : Numéro spécial consacré à l'Exposition de la "Section d'Or"*, Première Année, n° 1, 9 octobre 1912. Reproduction en fac-simile pour l'exposition citée, Montpellier, Musée Fabre, 2000.

La première traduction de cette rhétorique, et la plus frappante, est une mise en scène sociale. Apollinaire y sacrifie dans un article de *l'Intransigeant* (10 octobre 1912). Le critique place son lecteur à l'intérieur de la Section d'Or. Il s'efface devant les « quelques jeunes femmes élégantes » qui ont pu « pénétrer dans la salle de la rue La Boétie pendant l'accrochage », « par intrigues ou autrement ». Suivent les « papotages » des jolies amatrices, chacune présentant un point de vue différent sur les œuvres mises en place devant elles. Louise « se flatte de comprendre le cubisme ». Germaine « n'y comprend rien ». Marcelle répète sans cesse les avis de « tout le monde » - « ces peintres sont des fumistes et [...] ils se moquent du public » -, elle préfère « les maîtres des grandes époques de la peinture » et en particulier les impressionnistes. La saynète laisse le lecteur sur les échos de la discussion des jeunes femmes qui « s'en vont » - comme si Apollinaire s'était borné à retranscrire une conversation entendue le jour de l'accrochage¹. Le procédé stylistique de la mise en scène se retrouve chez André Tourette qui dans *Gil Blas*, le 10 octobre, présente aussi son dialogue face aux œuvres de la Section d'Or : « les propos recueillis sont panachés », peut-on y lire. Tourette met en scène « des élégantes, des amateurs, des peintres des sociétés les plus diverses, les amis et les ennemis naturels du cubisme, le Monsieur qui ne comprendra jamais et la Dame qui veut absolument comprendre² », sans oublier « un connaisseur », « un amateur très connu » et « un célèbre marchand dont l'étalage poussiéreux et saugrenu est célèbre de Moscou à Philadelphie ». Histoire de montrer que l'exposition attire du monde, de tous les rangs, mais surtout de vrais connaisseurs, et que le cubisme français intéresse les marchands.

La composition théâtrale des articles permettait aussi de donner vie à un débat esthétique finalement sans originalité et bien monotone. Louis Vauxcelles, dans *Gil Blas*, le 22 octobre 1912, fit mine de s'adresser directement à un cubiste et lui donna son avis sur l'avenir prévisible de ses expérimentations artistiques³. Olivier-Hourcade, autre partisan du cubisme, répondit à Vauxcelles dans la même rhétorique, dans *Paris-Journal*, le 23 octobre 1912⁴. Vauxcelles répondit encore par une adresse directe⁵ : « Cubisme, tu es tenace... ». On montrait ainsi que le sujet, polémique à souhait, valait la peine d'être suivi. Le dialogue et la mise en scène théâtrale permettaient à la fois de donner de la vie à un article, et d'animer le débat présenté de manière attractive pour le lectorat. Mais ces mises en scènes répondaient également à une exigence plus forte encore du champ journalistique : celle de l'objectivité,

¹ Apollinaire, « Demain a lieu le vernissage du Salon d'Automne. Un coup d'œil d'ensemble avant l'inauguration », *L'Intransigeant*, lundi 30 septembre 1912, p. 2 (*La Section d'Or, op. cit.*, p. 300).

² André Tourette, « Un vernissage cubiste », *Gil Blas*, jeudi 10 octobre 1912, p. 1 (*ibid.* pp. 305-306).

³ Louis Vauxcelles, « Les Arts. Discussion », *Gil Blas*, mardi 22 octobre 1912, p. 4 (*ibid.* p. 309).

⁴ Olivier-Hourcade, « Courrier des arts. Discussions. A M. Vauxcelles », *Paris-Journal*, mercredi 23 octobre 1912, p. 4 (*ibid.* p. 309).

⁵ Louis Vauxcelles, « Les Arts. Grammatici certant... », *Gil Blas*, jeudi 24 octobre 1912, p. 4 (*ibid.* p. 310).

du moins de la prétention à l'objectivité. On constate que les critiques favorables au cubisme y prétendaient plus que les autres – Apollinaire au premier rang. Le poète, qui savait manier la plume et les figures de style, était capable lui aussi d'appliquer, mieux que ses confrères en journalisme, leurs stratégies de discours.

Une autre métaphore frappante, et spécifique au champ journalistique, participait de l'exigence de vie et de couleur du discours journalistique : la métaphore du combat. La presse n'imposait pas seulement au « public » ses catégories de perception des événements dont elle rendait compte. Elle renforçait aussi, souvent, les catégories spontanées de la perception populaire, empruntées au sport. Les relations artistiques devenaient ainsi des « luttes », les journalistes jouant les arbitres et comptant les points et les coups de poing, l'issue du débat n'ayant aucun intérêt si on ne pouvait identifier un « gagnant » et un « perdant ». On comprend mieux, dans cette perspective, la mode de l'époque pour les toiles « sportives » - qu'on pense, pour l'année 1913, aux biplans de Delaunay, La Fresnaye, du Belge Lemmen et de l'Italien Giannattasio, et même de Chagall, ou aux athlètes de Gleizes, Bloch, Boccioni, Kubin, Souza Cardoso, Delaunay encore, et tant d'autres peintres ou sculpteurs d'avant-garde. On comprend aussi que les cubistes n'aient pas hésité, à l'image des futuristes, à donner de temps à autre un coup de poing, en particulier à leur « pire ennemi » Louis Vauxcelles. A la Section d'Or, d'ailleurs, le sculpteur Agero avait d'ailleurs exposé un bas-relief en bois représentant une séance de boxe.

Dans le cas des recensions de la Section d'Or, le « champ de bataille » relativement calme d'Apollinaire, dans *l'Intransigeant* du 30 septembre 1912, devient une révolution chez Louis Vauxcelles dans le *Gil Blas* du 14 octobre, où les « hyperboles [sont] assénées comme des pavés¹ ». Olivier-Hourcade, dans *Paris-Journal*, parle de « victoire » trop vite criée², tandis qu'André Tourette décrit, dans le *Gil Blas* du 10 octobre, une « bataille rangée³ » quasi épique :

[...] on s'écrasait dans la vaste galerie de la rue La Boétie. [...] On discute, on s'échauffe, on se querelle, on se brouille à jamais. Aucune Affaire n'aura, à ce point excité les passions, ni rendu les partisans plus agressifs. Hier, rue La Boétie, des amis de vingt ans ont rompu, pour l'amour de Metzinger ou par haine de Picabia.

On n'avait pas peur de l'emphase, ni de l'exagération, encore moins de la fabulation évidente.

¹ Louis Vauxcelles, « Les Arts. Cubistes », *Gil Blas*, lundi 14 octobre 1912, p. 4 (*ibid.* p. 307).

² Olivier-Hourcade, « La Semaine artistique. Les expositions », *Paris-Journal*, mardi 15 octobre 1912, p. 2 (*ibid.* p. 308).

³ André Tourette, « Un vernissage cubiste », *Gil Blas*, jeudi 10 octobre 1912, p. 1 (*ibid.* pp. 305-306).

La métaphore du combat était en général indissociable du discours politique, inévitable dans tous les articles publiés dans la grande presse. Le débat artistique devient chez Tourette une seconde affaire Dreyfus (et l'on voit ici combien l'Affaire restait présente dans les mémoires et, surtout, combien son ombre pesait aussi sur le champ de l'art) : l'idée sous-jacente est alors que les cubistes, comme Dreyfus, sont des innocents qu'on réhabilitera plus tard. Dans un autre genre, Louis Vauxcelles, ennemi des cubistes, recourt à l'image des révolutionnaires lanceurs de pavé, les murs de la Section d'Or devenant de nouvelles barricades dressées contre l'ordre social et la paix publique. Les critiques favorables aux exposants s'investirent aussi dans la polémique de l'ordre public et de la paix sociale. La plupart évoquaient en 1912 les qualités françaises de l'art de la Section d'Or – de manière implicite lorsqu'ils faisaient référence à des qualités de « grâce » et de « goût », et plus explicite, comme Olivier-Hourcade qui souligna dans *Paris-Journal*, le 15 octobre, la « grâce pénétrante si française de Metzinger¹ ».

Les métaphores et références politiques étaient fréquemment accompagnées, dans la grande presse, de jugements de valeurs moraux. L'option était compréhensible du côté des détracteurs. Ainsi Louis Vauxcelles parle d'« arrivisme frénétique », d'« injures sans portée », de « gentil garçon », « jeu de dupes », « soif indécente de réclame » dans le *Gil Blas* du 14 octobre. Vauxcelles put aller jusqu'aux insinuations d'immoralisme sexuel à propos de « M. Max Goth, cubiphile ou cubimane, à moins qu'il ne soit philocube² » - Max Goth était évidemment accusé à mots couverts d'homosexualité : « cubiphile » rimait avec « pédophile », « cubimane » avec « mythomane », et « philocube » avec « incubé » ou « succube », au choix. Quant aux critiques d'avant-garde, ils recouraient tout autant aux considérations morales, surtout lorsqu'il s'agissait de défendre leurs protégés. Par contraste, dans les articles qu'ils publiaient pour les revues littéraires ou avant-gardistes, les considérations morales n'avaient pas d'importance. L'exemple le plus frappant, dans le cas de la Section d'Or, est celui d'Olivier-Hourcade. Dans *Paris-Journal*, le 15 octobre 1912, le critique favorable au mouvement cubiste accumule les mots moralement positifs pour caractériser les cubistes : « grâce pénétrante », « sincérité rigoriste », « raffiné », « délicat », « distinction », « vérité », « pureté », « âme toujours en éveil », « probe », « aimable », « intensité d'émotion », le tout pour parler de Gleizes, Gris, Duchamp, Picabia, Villon, Marchand, Marcoussis, Dunoyer de Segonzac qui sont parés de toutes les vertus. Oubliés, le *Nu descendant un escalier* et *Le Roi et la reine entourés de nus vites* de Duchamp.

¹ *Ibid.* p. 308.

² Louis Vauxcelles, « Les Arts. Discussions », *Gil Blas*, mardi 22 octobre 1912, p. 4 (*ibid.* p. 309).

Dernière exigence de la presse, ou conséquence plutôt de ses exigences, on constate qu'aucun article de presse ne parle des œuvres. Pour le public, les noms importaient seuls - Apollinaire le mit en scène dans son dialogue d'élégantes, faisant dire à Germaine : « Je voudrais bien connaître les noms de ces peintres qui m'étonnent et m'inquiètent encore un peu¹ ». Pour les journalistes il en était de même. Pas une œuvre n'est commentée dans les articles d'Apollinaire pour *L'Intransigeant*, les 30 septembre et 10 octobre ; pas plus dans *Paris-Journal* sous la plume d'Olivier-Hourcade (15 et 23 octobre) ; ni dans *Gil Blas*, sous celle d'André Tourette (10 octobre). Le seul critique à commenter les œuvres, dans la grande presse, est Vauxcelles qui le fait à sa manière, selon les attentes du public avides d'occasions de rire : « [les artistes], d'un œil inquiet, surveillent leurs nègres. Parfois l'un d'eux vient d'un geste hésitant, remettre à l'endroit une toile qu'on avait accrochée à l'envers. Qu'importe d'ailleurs le sens du flacon pourvu qu'on ait l'ivresse² ? » Les toiles sont réduites à la représentation de « nègres » qui sortent de manière inquiétante de leurs toiles. A la fois esclaves et peinturlurages d'artistes incompréhensibles, les nègres dont le public, évidemment raciste, doit rire ou s'indigner, sont aussi tête en bas, puisque le cubisme peut s'accrocher dans tous les sens. Le tout étant causé par un penchant méprisable des artistes pour l'alcool. On retrouvait ici la blague, la mise en scène, le bon sens du public moyen (sous forme de racisme et de remise à l'endroit des toiles) et les accusations morales. Joli pot-pourri de rhétorique journalistique.

¹ Apollinaire, « A la Section d'Or », article cité. *Ibid.* p. 305.

² Louis Vauxcelles, « Les Arts. Préparatifs », *Gil Blas*, 7 octobre 1912. *Ibid.* p. 300.

Les métaphores sportives, politiques ou morales, cachait cependant qu'un débat artistique ne se gagnait pas comme un match, ni comme une élection, encore moins à coup de vertus. Parce qu'il s'agissait d'une lutte doublement symbolique. Les adversaires s'y affrontaient, d'une part, avec des tableaux. Le grand public ne voyait que très rarement ces tableaux, sinon sous les mauvaises reproductions en noir et jaunâtre des feuilles de papier journal, et d'autant plus qu'on ne les lui décrivait pas. Comment pouvait-il avoir accès aux réalités de ce débat, en comprendre les enjeux, donc s'intéresser, finalement, à l'art qui devait se vendre *in fine* ? Mais encore, le débat artistique avait cette spécificité symbolique, que chacun se battait (et se bat aujourd'hui encore) pour imposer les règles du combat qui lui étaient le plus favorables. En recourant à la presse, à « l'opinion », les futuristes et les cubistes français tentaient d'imposer une règle du jeu qu'ils ne réussirent justement pas à imposer à la population restreinte qui aurait dû focaliser leurs attentions : les critiques d'art et les hommes de lettres d'une part, et les amateurs de peinture avant-gardiste. Se trompaient-ils de public ?

Les effets d'un avant-gardisme de presse dans les milieux littéraires et d'amateurs d'art : confusion des genres, macule commerciale

La production des événements médiatiques était en fait une production sociale, collective, dont les artistes ne pouvaient être les seuls maîtres. L'illusion des futuristes et des cubistes français fut de croire qu'ils trouvaient dans la presse un médiateur direct vers le public. Qui, en effet, prononçait le verdict de la lutte artistique ? Les critiques d'art, en premier lieu, qui participaient peut-être moins du champ de l'art que du champ littéraire. Les effets du choix de la presse étaient tout à fait négatifs pour l'image de l'art impliqué dans le débat. Le premier dégât effectué par la domination de la presse était une *confusion des genres* totalement néfaste à l'image d'une carrière dans les milieux littéraires et amateurs d'art. Si l'autonomie du champ artistique restait un large mythe, en effet, ce mythe avait pourtant de l'influence sur les représentations et les préférences des amateurs d'art. L'art n'était pas du théâtre. L'art n'était pas de la politique : c'est dans cette mesure, par exemple, que Camille Mauclair, expert en justifications et entretien des mythes de l'art moderne, avait jugé bon d'entrer en guerre contre la « réaction nationaliste en art » qui pourtant le touchait aussi de plein fouet. L'art n'était pas, surtout, du commerce.

La confusion des genres, créée par l'intrusion de la presse dans l'art, était intrinsèquement liée à la presse et à ses modes de fonctionnement. A la même époque, le journaliste critique viennois Karl Kraus avait mis ce phénomène en évidence dans son propre

journal satirique, *Die Fackel*, fondé en 1902 : la presse créait inévitablement une confusion dans l'esprit du lecteur, par le mélange universel des genres, des tons et des sujets, la juxtaposition de tous les registres de nouvelles, et des rhétoriques les plus diverses qui la caractérisaient, de l'idéalisme aux préoccupations commerciales¹.

Le futurisme est l'exemple extrême de cette contamination par la confusion des genres propre à la presse. Il était à la fois littérature, théâtre, musique, peinture et sculpture, et chaque « manifestation » futuriste mélangeait ces domaines divers. On allait d'ailleurs à une soirée futuriste pour avoir son compte en divertissements : mise en scène théâtrale, lectures poétiques, humour et loufoqueries, expositions de peintures, rien ne manquait, jusqu'aux combats de boxe. Le futurisme était un mouvement qui ne pouvait, de fait, trouver de médiatisation adéquate que par la presse, parce que Marinetti l'avait construit et conçu à partir de la presse. Cet état de fait ne pouvait servir la *peinture* futuriste, encore moins ses artistes. A ces derniers, était mécaniquement fermée toute possibilité d'une simple légitimité professionnelle, si importante dans la construction des réputations – comme le souligna *a posteriori* Georges Turpin dans son manuel de « stratégie artistique »².

Autre inconvénient d'une réputation trop médiatisée par la grande presse : elle impliquait une proximité inévitable avec le monde du commerce. Cette proximité restait rédhibitoire pour une carrière artistique, et qui plus est pour une carrière d'avant-garde. Autant les anciens mythes ne permettaient pas de vivre, autant ils avaient la vie dure ; aussi convenait-il de s'en rapprocher le plus possible. L'artiste devait se garder des influences de l'esprit mercantile. Or la presse baignait, justement, dans le mercantilisme. La presse faisait de la culture une marchandise, et on dénonça longtemps, dans les colonnes des revues intellectuelles, la réclame artistique. Karl Kraus décrivit, à la même époque, comment la société de consommation était devenue également une « société du spectacle ». La presse avait largement contribué à cette évolution : elle devait non seulement recruter sa propre clientèle, mais encore elle accueillait dans ses colonnes une publicité non camouflée³. Dans le champ de l'art, ce type de dénonciations fournissait l'un des meilleurs arguments des ennemis d'un groupe ou de l'autre : par exemple Mauclair contre les fauves, Vauxcelles contre les cubistes, et les critiques avant-gardistes français contre les futuristes.

L'effet le plus radical d'une trop grande prise en charge d'un mouvement artistique par la presse, était sa sortie du champ de l'art, ou son exclusion de la part des milieux amateurs

¹ Voir Jacques Bouveresse, *Schmock ou le triomphe du journalisme. La grande bataille de Karl Kraus*, Paris, Seuil, 2001, p. 56.

² Georges Turpin, *La Stratégie artistique*, *op. cit.*, « Du professionnalisme », pp. 87-91.

³ Cf. Jacques Bouveresse, *op. cit.*, p. 59.

les plus élitistes. On le constate, par exemple, dans certaines petites incises d'un critique contre un mouvement adverse. Ainsi Gustave Coquiote, à la veille de la guerre, comparait la carrière relativement classique des fauves, à celle trop médiatisée des cubistes. Parlant d'André Derain, il précisa qu'il « fut un des Fauves du Salon d'Automne, avant le trust de l'attention publique organisé par les Cubistes et les Orphistes¹. » Le « trust de l'attention publique » était une concurrence déloyale ; il constituait un refus, finalement, de participer à la lutte avant-gardiste qui avait son honorabilité. En monopolisant l'attention publique, on ne faisait plus aucun cas des autres mouvements, et, chose plus grave, on n'accordait plus de valeur au jugement des critiques d'art, donc aux avis du champ littéraire. Cette prise d'autonomie indue, du moins dans la perspective des critiques, équivalait à une sortie du champ artistique, donc presque à une trahison, à une tricherie – on refusait les règles du jeu.

L'influence encore forte du champ littéraire dans la construction des réputations artistiques

Ce genre de considérations, spécifiques au champ littéraire et qui s'exprimaient dans les petites revues, révélait en fait une concurrence forte entre anciens et nouveaux fabricateurs des réputations artistiques modernes. Les critiques d'art « classiques » n'étaient pas prêts, en effet, à renoncer à leur influence au profit des « journalistes ». C'est peut-être la raison pour laquelle ils furent les premiers, lorsqu'ils eurent accès à la grande presse et pas seulement aux petites revues, à pratiquer dans les règles les méthodes rhétoriques du journalisme. Deux modes de construction symbolique des carrières étaient en concurrence, parfois sous la plume des mêmes personnes, d'où une tension particulièrement forte. L'enjeu de cette lutte était de taille : quel était le public d'avenir de l'art ? Quelles étaient les règles de la légitimité dans le champ de l'art moderne ? Quels seraient les nomothètes du champ des avant-gardes ?

A l'intersection entre le champ littéraire et le champ de l'art, les critiques d'art des petites revues conservaient encore une certaine légitimité symbolique : ils ne tiraient pas seulement leur dignité sociale et symbolique du commentaire des œuvres des autres ; ils pouvaient aussi revendiquer la noblesse de leur public, la hauteur des débats qu'ils leur présentaient, leur rôle de traducteurs des implications théoriques et philosophiques des œuvres dont ils parlaient. S'ils se laissaient happer par le journalisme, en revanche, ils se perdaient dans la masse. On comprendra pourquoi aucun des critiques d'avant-garde entrés dans la grande presse ne renonça à sa position dans une petite revue, et pourquoi la plupart

¹ Gustave Coquiote, *Cubistes, Futuristes et passéistes* : Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture, avec 48 reproductions, 6^e édition, Paris, Ollendorf, 1914, p. 16.

cherchèrent même à s'imposer dans une ou deux petites revues. Là ils devenaient maîtres, fabricateurs réels de carrières, là ils pouvaient adopter une position supérieure et symboliquement dominante, que les artistes respectaient. De fait la prise en charge de leur art par les milieux littéraires conférait une portée symbolique prestigieuse qui restait essentielle dans les luttes internes aux avant-gardes.

La garantie d'une authenticité

Dans la *Stratégie artistique*, Georges Turpin conseilla en 1929, d'après ses observations du champ de l'art depuis 1910, de constituer un dossier de presse. Turpin conseillait, en particulier, d'envoyer des articles de revues aux revues étrangères et aux marchands étrangers : « Elles servent de moyen de propagande très sérieux », soulignait-il (p. 115). Les revues conféraient une légitimité que les journaux ne donnaient pas.

On constate, de fait, un net décalage entre le registre du discours de la presse et celui des revues, même et plus encore pour un même rédacteur. Les points d'interrogation et d'exclamation disparaissent, de même que ceux de suspension. Tout doit être explicite, du moins apparemment. Tout doit être objectif, du moins apparemment encore. On y parle d'histoire, on y décrit l'histoire. Le vocabulaire est recherché, souvent abstrait. Le ton est sérieux, presque docte, et les références littéraires, artistiques ou philosophiques s'accumulent. On y affirme, enfin, la dignité d'une conception élitiste de l'art, que le commun n'aurait pas. Et le lecteur s'y sent en général concerné, le rédacteur adoptant le « nous » d'une communauté intellectuelle capable, elle, de faire bon accueil à l'art authentique.

Analysons par exemple le texte de Maurice Raynal, dans le journal de la *Section d'Or* publié pour l'occasion¹. Ici, pas de ponctuation interrogative, exclamative ou suspensive marquant une éventuelle saute d'humeur du rédacteur. Raynal prétend ne pas se soucier des polémiques, et ne considérer, avec les artistes qu'il soutient, que « la recherche de la vérité ». La peinture qu'il défend est immédiatement insérée dans l'histoire, la Section d'Or étant présentée comme « le premier groupement complet de tous les artistes qui auront inauguré le XXe siècle ». Les artistes cubistes sont sensés, d'après Raynal, reprendre « les préceptes des anciens », tout en créant des idées nouvelles. Et Raynal de souligner que les cubistes sont « de leur époque », c'est-à-dire d'une époque éprise de science.

Le sérieux du discours de Raynal se transmet donc à celui des artistes cubistes. Leur « amour de la science », leurs œuvres « remarquablement cultivées », ne suffisent pas au

¹ Maurice Raynal, « L'exposition de "La Section d'Or" », *La Section d'Or*, 1^e année, n° 1, 9 octobre 1912, pp. 2-5 (*reprint* cité plus haut).

critique qui précise l'étendue de leur amour de la vérité : « Nulle branche de l'activité intellectuelle ne les laisse indifférents et ils sont de plus grands travailleurs, ce qui les rend très familiers des problèmes difficiles ». Les cubistes deviennent ainsi des intellectuels-philosophes, à l'image de Raynal dont le vocabulaire et les références cultivent presque la scolastique. Et les citations s'accumulent (La Rochefoucauld, Mallarmé, Racine), et toujours de manière floue ou entendue : ainsi « la description du philosophe grec » (lequel ?) ou la référence évidente (du moins pour le lecteur intellectuel) à Baudelaire : « L'artiste moderne doit [...] vivre avec son époque et savoir extraire de tout ce qui se fait ce qu'il y est contenu de beau, de curieux, de sensible et de prétextes aux jeux de l'esprit et de l'imagination. »

Et Raynal d'expliquer la portée philosophique et théorique de la peinture cubiste – une peinture dont lui non plus ne décrit pas une œuvre : « peinture pure [...], ni descriptive, ni anecdotique, ni psychologique, ni morale, ni sentimentale, ni pédagogique, ni enfin décorative » ; « l'idée de la peinture de conception substituée à celle de la vision ». Occasion idéale pour opposer la hauteur de portée de ces théories, à la « myopie du courtier », aux « petits trucs dignes d'un quelconque concours Lépine ou d'un théâtre du Châtelet », les véritables artistes n'ayant pas peur d'affirmer leur « franc refus de plaire aux badauds ignares des grandes foires de la peinture », les Salons annuels.

A ces prises de positions d'aristocratie intellectuelle, correspondait une légitimation morale de l'art cubiste. Les artistes défendus par Raynal avaient « déployé tant de courage devant les attaques inévitables de la critique » ! Ils étaient bien entendu, en outre, « résolument dégagés de toute idée malproprement commerciale » (ce que n'était pas le courtier). Les « Esprits brillants » étaient donc aussi des âmes pures – pures comme pure était leur peinture, l'alliance entre supériorité intellectuelle et morale étant résumée par l'expression : « noble élévation de pensée ».

Traduction et trahison

La fabrication littéraire des carrières artistiques, c'est-à-dire celle qui avait dominé le champ de l'art moderne depuis les années 1890, n'était pourtant pas une panacée. Si elle pouvait paraître plus à même de rendre compte de l'art, elle ne lui laissait pas moins sa marque. Le « cubisme français », dont on ne parlait pas seulement dans la grande presse, en garda une touche extrêmement théorique que les artistes adoptèrent probablement avec d'autant plus de rapidité, qu'elle répondait aux attentes des critiques d'art à la recherche de peinture à expliquer et traduire. Mais la théorie était-elle ce que les amateurs recherchaient ?

D'ailleurs, la construction littéraire des réputations artistiques poussait à l'extrême un des inconvénients de la médiatisation elle-même. Parce qu'elle était avant tout littéraire, abstraite, discursive, ne cherchait pas tant d'images et de vie que la grande presse, elle constituait une médiatisation plus forte même que celle de la presse. Cette médiatisation à outrance de la peinture avant-gardiste ne lui permettait pas de sortir du domaine du discours.

L'opération d'importation de l'art dans le champ du discours était comparable, mutatis mutandis, à une opération de traduction littéraire. L'analyse par Blaise Wilfert des traductions de littérature étrangère à la même époque, montre comment la traduction fut toujours une trahison, non seulement celle du passage d'une langue à une autre, mais aussi une trahison sociale, motivée en général par des considérations esthétiques et littéraires, mais aussi parfois par un souci de « nationalisation » des littératures étrangères¹. Plus encore, l'opération d'écrire sur la peinture, constituait un véritable coup de force. La peinture était « lue », comme un texte ou un langage, dans une attitude lettrée esthétisante. Le lecteur-auteur (le critique) prétendait formuler ce que son lectorat ne voyait pas, le lui faisant « voir » par la même occasion : le public était sensé ne pas pouvoir lire l'œuvre, par éloignement géographique, voire même ne pas savoir la lire.

Dans les années 1910, la peinture avant-gardiste était plus proche de l'abstraction que celle des générations précédentes. Elle fut donc soumise, plus que jamais, à une nécessaire médiatisation-traduction, donc à la domination de la littérature sur la peinture. Déjà soupçonné d'être étranger par le grand public, l'art d'avant-garde était considéré par la critique littéraire comme une occasion idéale d'intervention traductrice. Il risquait donc d'être pris en otage par les littérateurs. C'est dans cette mesure qu'il faut comprendre les attaques répétées, d'abord orales puis consignées par écrit pendant la guerre, de Daniel-Henry Kahnweiler contre les critiques d'art et en particulier contre Apollinaire. Ce dernier était un expert en pratique littéraire, qui était parvenu à monopoliser le discours sur certains artistes – sur Delaunay par exemple, de même que sur le jeune Chagall. Kahnweiler défendait « ses » artistes, ou plutôt le cubisme, ou plutôt : il défendait les toiles cubistes d'une lecture autre que celle des yeux. On pourra s'étonner qu'il ait cru bon, lors de son exil en Suisse après 1914, de théoriser à son tour le cubisme et d'en donner une interprétation philosophique. La domination du champ littéraire sur les arts était décidément très puissante. Peut-être la domination plus forte encore, de « l'âge médiatique » pendant la guerre, avait-elle contribué à la démission de Kahnweiler².

¹ Blaise Wilfert, *Paris, la France et le reste*, op. cit., pp. 60-75.

² Sur l'« âge médiatique », voir Christophe Charle, *Le Siècle de la presse*, op. cit., passim et Jacques Bouveresse, *Schmock ou le triomphe du journaliste*, op. cit. pp. 70 et suivantes.

Les critères de construction des réputations dans le milieu des amateurs d'art d'avant-garde

Kahnweiler, de fait, et avec lui les rares artistes qui pratiquèrent le « silence », ne s'exprimant pas dans la grande presse et encore moins dans les petites revues, avant 1914, refusaient expressément les logiques de fabrication littéraires des réputations artistiques, tant les logiques anciennes (celles des revues) que les logiques nouvelles (celles de la presse). Ils refusaient le langage pour ne convoiter que les yeux – réservant le discours à l'oral, et non à l'écrit, pour propager des on-dit et des rumeurs. Vollard pratiqua aussi cette stratégie. Ce choix était radicalement avant-gardiste. Il présupposait que l'écriture de l'histoire de l'art moderne, et l'insertion des avant-gardes dans cette histoire, ne se ferait pas à partir de la critique d'art, encore moins à partir de la grande presse. Il sous-entendait, plus encore, que la peinture ne pouvait se vendre grâce à des discours ou des articles. Il n'était possible, qu'une fois établie une stratégie compensatoire de conquête des amateurs-acheteurs, et d'écriture de l'histoire de l'art : celle, qu'on a décrite, des expositions différenciées, des petites rétrospectives et des mises en scène artistiques de la peinture qu'on soutenait.

Cette stratégie était bien vue. En effet, ni la construction médiatique ni la fabrication littéraire des réputations, n'étaient propres à contenter les collectionneurs-acheteurs de peinture, ceux qui *regardaient* les tableaux. Ces collectionneurs recherchaient de l'histoire des formes. Une œuvre évolutive, présentée en rétrospectives, était donc susceptible de les intéresser. Ils voulaient *voir* la peinture, et non en entendre parler. Ils étaient donc prêts (parce qu'ils en avaient les moyens) à se déplacer pour la voir, ou à payer pour en voir – d'où l'envoi prodigue d'œuvres « en communication » par Vollard, et de photographies par Kahnweiler.

Les acheteurs de peinture avant-gardiste, d'autre part, étaient suffisamment peu nombreux pour tous se considérer comme les introducteurs chez eux d'une innovation radicale, donc pour se considérer comme des intermédiaires. Or ces intermédiaires n'avaient justement pas la culture de la grande presse, et d'abord pas du tout celle du nationalisme. La remarque est banale, mais elle eut des implications essentielles dans la construction des réputations artistiques, dans celle des cotes, et finalement dans la place (ou l'absence) des artistes des années 1910 dans notre histoire actuelle de l'art moderne.

L'universalisation de l'art moderne et le rejet du nationalisme en art

La multiplication des expositions rétrospectives, proposées par les marchands mais soutenues surtout par les organisateurs des expositions d'art parisien à l'étranger, fut le

vecteur et le révélateur le plus net de cette dénationalisation de la peinture moderne dans les milieux collectionneurs occidentaux. On le vit en particulier à l'occasion des expositions « Postimpressionnistes » de Londres en 1910 et 1912, de celle du *Sonderbund* de Cologne en 1912, de l'*Armory Show* en 1913 aux États-unis, mais surtout des expositions personnelles consacrées aux différentes personnalités de la peinture avant-gardiste parisienne. Cette historicisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, ancrerait les œuvres de chaque artiste concerné dans une généalogie de la peinture moderne conçue comme universelle. D'autre part, la mise en exposition de l'art d'avant-garde faisait de l'œuvre de chaque artiste – en particulier pour Signac, Matisse ou Picasso –, de chaque mouvement – notamment du cubisme – une généalogie autonome. C'était un premier pas émancipant la peinture contemporaine des interprétations esthétiques liant un art à la race, au milieu ou au moment de sa production.

C'est ainsi que se mit en place, après 1910, une histoire nouvelle de l'art moderne, dans la construction de laquelle les intermédiaires jouèrent un rôle essentiel. Cette nouvelle histoire de l'art moderne, de plus en plus émancipée des questions de nationalité, fut orientée d'abord autour de grands fondateurs : Cézanne, Van Gogh, Gauguin. Cette trilogie, on l'a vu, s'était d'abord imposée dans la jeune génération des artistes parisiens en rupture avec l'impressionnisme, autour de 1903. C'est par l'étranger cependant qu'elle s'imposa, en particulier après 1910. On a parlé de la toile de Pierre Girieud, *l'Hommage à Gauguin*, exposée au Salon d'Automne de 1906. Une esquisse préparatoire de la toile Girieud fut envoyée dans deux grandes expositions dont l'objet était de donner une présentation évolutive et rétrospective de l'art moderne : la *Second Post-Impressionist Exhibition* de Londres, en 1912, ainsi que l'exposition de l'*Armory Show* de New York en 1913¹. Ce type de grande manifestation (dont participaient aussi la première exposition londonienne *Manet and the Post-Impressionists* (novembre 1910) et le *Sonderbund* de Cologne en 1912) contribua largement à imposer la tétrarchie de l'art moderne du début du siècle.

A Londres, en 1910, Roger Fry mit Manet au centre de sa présentation de l'art moderne, dans l'héritage du *New English Art Club*. L'impressionnisme disparaissait, l'influence de la génération de Sickert étant ménagée ; mais Fry allait plus loin. Van Gogh, Cézanne et Gauguin étaient présentés ensemble, triarchie centrale de cette modernité détachée de l'impressionnisme. Fry fit de Cézanne un peintre indépendant de l'impressionnisme, descendant direct des grands maîtres (Piero Della Francesca ou Chardin). Il traduisit pour l'exposition de 1910 un article important de Maurice Denis,

¹ Il s'agissait de *l'Hommage à Gauguin*, 1905, gouache sur carton, 48 x 73 cm, collection particulière.

« Cézanne », où le peintre nabi reliait Cézanne au classicisme français et mettait en valeur « son instinct de latin¹ ». La triarchie « Cézanne – Van Gogh – Gauguin » convenait tout à fait à la médiatisation importante de l'exposition, qui fit ses délices du mythe du génie. Les vies des artistes rendaient leurs œuvres dignes d'être étudiées. L'image romantique de Gauguin pouvait s'étoffer à l'aide la traduction et l'édition en 1908, de *Modern Art* de Meier-Graefe : le critique allemand y centrait sa présentation de l'œuvre de Gauguin sur sa fuite de la civilisation.

A Cologne, pour le *Sonderbund* de 1912, les sept premières salles étaient consacrées respectivement à Van Gogh (Salles 1-5), Cézanne (S. 6) et Gauguin (S. 7). A New York en 1913 les organisateurs de l'*Armory Show* exposèrent 41 œuvres de Redon, 18 de Van Gogh, 14 Cézanne et 13 Gauguin – œuvres numériquement les mieux représentées. Il s'agissait ici d'une tétrarchie. Introduisant le public américain à l'art moderne du continent, cinq « pamphlets » étaient distribués et vendus dans l'enceinte de l'exposition. Les trois premiers s'intitulaient : d'Élie Faure, « Cézanne », traduit par Walter Pach ; des extraits de *Noa-Noa* de Gauguin, traduits par Walt Kuhn ; et une monographie consacrée à *Odilon Redon* par Walter Pach².

Pourquoi ces artistes furent-ils associés et présentés comme les nouvelles figures de l'art moderne ? Leurs situations dans le champ de l'art parisien étaient tout à fait compatibles avec les intentions des organisateurs de ces expositions étrangères. Roger Fry par exemple, cherchait à utiliser cette carte neuve pour faire passer Cézanne au public britannique. Le présenter comme impressionniste n'aurait pas fonctionné, tant l'image de ce mouvement français était usée³. Fry trouva dans l'article de Maurice Denis sur Cézanne une présentation originale, où l'interprétation classicisante, qui convenait tout à fait à ce spécialiste des maîtres anciens, n'était pas incompatible avec une lecture plurinationale qui pouvait convenir au public anglais. On pouvait lire dans l'article de Denis :

[Cézanne] est à la fois l'aboutissement de la tradition classique et le résultat de la grande crise de liberté et de lumière qui a rajeuni l'art moderne. C'est le Poussin de l'impressionnisme. Il a la finesse de perception d'un parisien et il est fastueux et abondant comme un décorateur italien. Il est ordonné comme un français et fiévreux comme un espagnol. C'est un Chardin de décadence, et parfois il dépasse Chardin. Il y a du Gréco en lui, et souvent il a la santé de Véronèse. Mais ce qu'il est, il l'est naturellement, et tous les scrupules de sa volonté, toute l'assiduité de son effort n'ont fait que servir et exalter ses dons naturels⁴.

¹ L'article de Maurice Denis était paru dans *l'Occident* en septembre 1907. Il est repris dans Maurice Denis, Maurice, *Théories. Du symbolisme de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 4^e édition, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920. Citation p. 250.

² Voir *The Armory Show International Exhibition of Modern Art 1913*, Volume II : Pamphlets. Arno Press, New York, 1972.

³ Je reprends ici une remarque d'Anna Gruetzner Robins, *Modern Art in Britain*, *op. cit.*, pp. 28-29.

⁴ Maurice Denis, « Cézanne », *l'Occident*, septembre 1907, repris dans *Théories*, *op. cit.*, pp. 260-261.

Volonté, effort intérieur, autonomie, fuite du monde et difficultés de communication étaient encore des ingrédients parfaits pour constituer des figures mythiques, indépendantes de toute lecture nationale de l'art, et susceptibles d'auréoler leurs adeptes d'une image tout aussi indépendante. On n'avait donc pas besoin des hommes de lettres pour garder aux avant-gardes leur image de pureté. C'est dans cette perspective que le 23 novembre 1911, une *Exhibition of Pictures by Paul Cézanne and Paul Gauguin* fut ouverte à la *Stafford Gallery* de Londres, organisée par le collectionneur Michael T.H. Sadleir et son père Michael Sadler¹, vice-chancelier de l'université de Leeds et collectionneur de Gauguin².

Du côté de Cologne, l'organisation du *Sonderbund* de 1912 voulait fournir, nous l'avons vu, une réponse aux attaques contre l'influence parisienne dans l'art moderne en Allemagne. La préface du catalogue du Salon évitait soigneusement de parler d'art français, pour donner une idée internationale de l'art moderne et de son évolution. Il fallait donc se passer de l'impressionnisme trop français pour donner les fondements de cette histoire. En commençant par Van Gogh, on pouvait ancrer l'art moderne dans l'héritage d'un artiste « nordique »³. La suite attribuée à Cézanne et Gauguin affranchissait leur peinture d'un lieu ou d'une nationalité : Cézanne, c'était le peintre des formes géométriques, retiré dans sa campagne provençale ; Gauguin c'était, conformément à sa présentation par Meier-Graefe, l'artiste de la fuite vers l'exotique. On investit les mêmes images pour l'*Armory Show* de 1913. Les trois premiers pamphlets sur Cézanne, Gauguin et Redon, mettaient en scène des figures de peintres hors du temps et des lieux de l'époque. Gauguin raconte, dans *Noa Noa*, sa rencontre, son « mariage » et sa courte vie commune avec Teha'amana. Il donne surtout le journal d'une époque déterminante de son parcours : le choc de la découverte d'une civilisation différente, et la première tentative de renouvellement à son contact. Dans son *Redon*, Walter Pach développait sur l'image d'un artiste loin de tous, prophète travaillant seul à l'art le plus vrai.

Le « Cézanne » d'Elie Faure construisait, de même, toute sa présentation de Cézanne autour du mythe d'un nom connu de tous mais de personne à la fois : « Almost all knew his name, very few had heard his voice ». Le motif de la folie venait approfondir cette image mystérieuse, rapprochant Cézanne de Van Gogh : « Cézanne passed for a madman ». (p. 8). L'article se terminait sur une citation de Cézanne qui aurait déclaré qu'il « préférait mourir en peignant » : autre sacrifice d'un artiste à son art, dans un don suprême de la personnalité

¹ Sadleir et Sadler, ces noms étaient apparemment différents.

² D'après Anna Gruetzner Robins, *op. cit.* p. 50.

³ Van Gogh était ce « Grand Hollandais, que nous pouvons avec fierté compter parmi notre race » - préface du catalogue : *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes ...*, *op. cit.*, p. 5.

dont Van Gogh avait déjà témoigné. Le motif de l'incompréhension devenait central, auquel était lié celui du primitivisme :

He shared the life of disgrace that was the lot of the painters of his time bold enough to return to the sources of the beauty of the world without looking back and without consenting to veil their discoveries under such concessions to appearances as would have assured their success¹.

Ce primitivisme devenait le gage d'un classicisme réel :

Let us bless his pride and his solitude. To make over a classicism he consented to be a primitive. Slowly, painfully, he re-created his innocence. Like the Egyptians, the Indoos and the French of the Middle Ages, he preferred to be anonymous. He did not sign his works, he forgot them completely once they had fallen from him. Those who will build the temple will respect the base – unshakable and rough, that he has reared².

L'insistance sur le mythe du grand artiste ou du grand prophète, élément capable d'attirer le public fasciné par les histoires mystérieuses ou grandiloquentes, pouvait donc être conservé lui aussi, sans recourir aux techniques rhétoriques habituelles de la critique d'art. On pouvait donc, par des expositions et une mise en scène intelligente, obtenir les effets avantageux de la critique littéraire, sans en subir la domination. On situe mieux, dans cette perspective, la référence à Odilon Redon, sur-développée dans les publications et l'exposition de l'*Armory Show* en particulier³.

Théories des formes et autoréférentialité de l'art moderne : vers une autonomie avant-gardiste réelle ?

Quel paradoxe : l'art d'avant-garde, grâce à ses acheteurs et à ses marchands finalement, s'émancipait réellement de la presse, des hommes de lettres et du politique, et trouvait enfin l'autoréférentialité proprement avant-gardiste que les générations suivantes n'avaient pas réussi à imposer. L'arrière-plan individualiste, ou personnaliste, de ces présentations artistiques, cachait en effet des considérations théoriques beaucoup plus poussées, et qui après 1905 semblent s'être imposées dans le milieu des introducteurs de la peinture avant-gardiste à l'étranger : interprétations formelles, picturales, de l'art, qui rejetaient radicalement aussi bien toute théorie nationale, raciale, que l'approche trop littéraire de l'art.

On a exposé plus haut la théorie du « Malerisch » chez le critique d'art et marchand Julius Meier-Graefe, auteur en 1904 d'une fameuse *Entwicklungsgeschichte der Modernen*

¹ «Cézanne», dans *The Armory Show International Exhibition of Modern Art 1913*, Volume II : Pamphlets. Arno Press, New York, 1972, vol. 2, p. 28.

² *Ibid.* p. 75.

³ Sur la lutte de Redon contre la domination du champ littéraire, voir Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau*, *op. cit.* et les analyses du chapitre IV (B.).

Kunst, traduite en anglais en 1908 – et qui attend paradoxalement toujours qu'on la traduise en français. Meier-Graefe prônait une étude de l'art fondée sur ses qualités matérielles, de couleur, de pâte, délaissant l'importance du sujet, et celle qu'on voulait accorder à la vie de l'artiste. Les idées de Meier-Graefe n'étaient, certes, pas encore entièrement émancipées d'une interprétation nationale des arts. Ainsi le « pictural » était-il pour lui une qualité spécifiquement française, qu'il reprochait aux artistes allemands de ne pas réussir à atteindre. En encourageant cependant les artistes allemands contemporains à prendre exemple sur leurs collègues (ou concurrents) d'outre-Rhin, Meier-Graefe donnait cependant au cas français une dimension universelle et idéale qui vidait largement de son sens toute interprétation nationale. Il ne mettait d'ailleurs pas seulement les artistes français au rang des meilleurs peintres : il prônait aussi l'exemple de Goya ou de Velásquez. Le loup était dans la bergerie. Le comte Kessler était animé de même par une idée formaliste de l'art moderne, reprenant les anciennes affirmations de Maurice Denis selon lequel un tableau était, avant d'être un sujet, une surface plane sur laquelle des couleurs étaient assemblées. Kessler n'eut d'ailleurs pas de mots assez durs, à l'époque de la fondation du *Deutscher Künstlerbund*, en 1904, à l'encontre de toute approche nationaliste des arts et de la culture.

La génération suivante des intermédiaires, centrée sur la propagation du fauvisme et du cubisme, fut plus encore pénétrée d'une conception formaliste et internationale de l'art, conséquence d'une approche rétrospective des œuvres, qui en regardait l'évolution et devait en dégager la logique. Ces personnalités étaient passées à l'école de grandes figures de la philosophie, de l'esthétique ou de l'histoire de l'art dans les universités germaniques, retenant l'influence des premiers penseurs du formalisme en art. Le collectionneur tchèque Vincenc Kramar, avait été au tournant du siècle l'élève d'Alois Riegl (1858-1905) à Vienne, et l'ami de son quasi successeur Max Dvorák (1874-1921)¹.

Riegl avait professé pour la première fois une application concrète de la théorie du formalisme esthétique en histoire de l'art. Prônant une discipline rigoureuse d'observation chronologique des œuvres d'art, il entendait montrer que l'art évoluait historiquement par une transformation progressive de ses principes formels, en parallèle avec l'évolution d'un principe spirituel, le *Kunstwollen*, qui émancipait donc la diversité des styles de tout lien avec l'éventuel raffinement ou délitement de la civilisation qu'il habitait. La question de la

¹ On trouvera un exposé clair et précis des « théories formalistes » en art dans Roberto Salvini, *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XIX^e siècle*, avec une anthologie de textes de : K. Fiedler, A. von Hildebrand, A. Riegl, A. Schmarsow, H. Wölfflin, A. E. Brinckmann, B. Berenson, Clive Bell, Roger Fry, A. Stokes, J. Mesnil, H. Focillon, R. Longhi, L. Venturi. Max Dvorák succéda à Wickhoff, collègue de Riegl à l'université de Vienne. On peut lire dans le cat. exp. *Vincenc Kramar. Un collectionneur du cubisme etc.*, op. cit., de nombreux extraits de la correspondance entre Kramar et Dvorák.

valeur de l'œuvre d'art, de la décadence d'une époque, ne concernait plus Riegl. L'historien d'art posait les prémisses d'un jugement esthétique des œuvres d'art, jugement auquel sa lecture des formes figuratives en peinture, orientée selon les concepts de qualités tactiles, d'effets de couleur et d'espace, pouvait fournir un outil.

Kramar, élève apprécié de Riegl et grand ami de Dvorák, se moquait bien des interprétations nationalistes en art. Son fameux article « au chapitre des –ismes », rédigé en 1913, en dit déjà long sur l'impérialisme artistique français. Kramar fut l'adepte, à la suite de Kahnweiler, d'une lecture progressive de l'œuvre de Picasso, où les formes d'une époque se déduisaient de l'époque précédente. Le discours de l'artiste devait s'effacer devant sa pratique, l'abstraction philosophique et bavarde devant la sensibilité plastique de l'artiste. Son commentaire, en 1913, de l'exposition consacrée à Picasso à Berlin, confirme que la présentation rétrospective était tout à fait convaincante du génie de Picasso, « *spiritus rector* du mouvement moderne » :

Une rétrospective, mettant en évidence l'évolution rigoureuse, organique, d'œuvre en œuvre, serait propre à combattre les doutes de ceux qui connaissent l'œuvre récente de Picasso, mais en contestent le sérieux ; grâce aux premières périodes, plus accessibles, elle encouragerait en même temps ceux qui persistent dans une attitude de refus total à s'intéresser aussi à la suite de l'œuvre. Voir et apprécier les tableaux remarquables des périodes dites "bleue" et "rose" chez Picasso, c'est en effet se rendre compte, nécessairement, que sa production récente n'est pas à regarder comme un artifice destiné à masquer des forces créatrices insuffisantes, moins encore comme une mystification et un manque de respect pour les profanes. Une rétrospective Picasso promettait enfin de renforcer chez les spectateurs le sens des qualités artistiques, de contribuer donc – et sans doute serait-ce là son rôle le plus important – à une meilleure orientation au sein de la situation confuse qui règne actuellement¹.

Kramar l'avait exprimé : l'approche rétrospective, conseillée en fait par une approche esthétique et historique d'origine philosophique et universitaire, était en fait le meilleur moyen de réconcilier le public avec l'art d'avant-garde. En lui proposant une approche formaliste des œuvres, on permettait à l'amateur lambda de s'orienter par le regard, le dispensant d'un bagage culturel, historique qu'il n'avait pas, en particulier lorsqu'il était étranger au pays dont venait le tableau qu'il avait sous les yeux.

Kramar ne fut pas le seul intermédiaire de sa génération à prôner une approche formaliste des œuvres. Le critique allemand Carl Einstein, et ses collègues anglais Roger Fry et Clive Bell s'investirent plus encore dans la définition d'une théorie visuelle de l'art contemporain, où l'avant-garde ne pouvait qu'être couronnée dans les premiers rangs, justement parce qu'elle avait osé franchir le pas de l'innovation formelle.

¹ Vincenc Kramar, „Expositions Picasso en 1913“, *Umelecký mesícnik*, vol. II [1913], n° 4-5, pp. 142-143, traduit et repris dans *Vincenc Kramar etc., op. cit.*, p. 346.

Einstein était passé lui aussi par l'université germanique. Il reconnut, après la guerre, qu'il avait trouvé les ferments de sa pensée dans celles du grand esthéticien Konrad Fiedler (1841-1895) et du philosophe des sciences Ernst Mach (1838-1916)¹. Fiedler opposait à la tradition philosophique un même refus du platonisme, qu'il appliquait plus directement à l'analyse de l'art². Il séparait radicalement l'art de l'hédonisme, et s'attachait surtout à montrer que l'art ne pouvait être la représentation d'une chose visible, mais qu'il était plutôt une forme de développement de l'activité visuelle. L'art était donc valable pour lui-même, rehaussé comme connaissance au même niveau que la science. La question du sujet n'importait plus, et l'art ne pouvait plus être imitation de la nature. L'art n'était pas non plus le reflet d'un monde extérieur à lui. Il était un monde en lui-même. Mach enfin, physicien et philosophe autrichien, avait développé une philosophie empirio-criticiste dans laquelle il défendait une conception idéaliste et empiriste de la science. Mach entendait décrire l'expérience humaine à partir des sensations et des fonctions qui les relient. Il éliminait ainsi les notions de substance, de causalité, et surtout toute dualité entre sujet et objet, psychique et physique³.

Carl Einstein retint de ces deux théoriciens une approche radicalement formelle de l'art contemporain, qui aurait à s'exposer de manière plus systématique après la Première guerre mondiale. Refusant lui aussi toute transcendance, il n'accordait donc aucun crédit aux interprétations faisant de l'art un reflet d'une réalité qui lui était supérieure. Dans une lettre à Daniel-Henry Kahnweiler, écrite en juin 1923, il affirmait : « certaines idées du moi, de la personne, considérées non comme substance métaphysique mais comme fonction, qui croît, qui disparaît et que l'on peut, tout comme l'espace cubiste, rendre complexe etc. », - théorie qu'il s'était, poursuivait-il, fabriquée avant la guerre⁴.

On trouve enfin avant la guerre, chez les intermédiaires les plus importants entre l'art d'avant-garde parisien et l'Angleterre, une même conviction de l'échec des anciennes théories artistiques à rendre compte de l'art contemporain, et qu'une approche formaliste est nécessaire pour comprendre l'art contemporain. Si le critique d'art Clive Bell, beau-frère de Virginia Woolf, fit dans *Art* (1914) l'exposé le plus clair de cette théorie⁵, son ami et

¹ Einstein écrivit à Daniel-Henry Kahnweiler en juin 1923 : « sur le plan théorique c'est peut-être Mach qui m'est le plus proche. » (cité par Liliane Meffre dans *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, Peter Lang, Berne etc., 1989, p. 20).

² Fiedler exposa les grandes lignes de sa philosophie de l'art dans *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, Leipzig, 1876, Hirzel Verlag. Voir, pour des extraits traduits en français, Roberto Salvini, *op. cit.*, pp. 62-115.

³ Les lignes de force de la pensée de Mach s'exposent dans *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, 1^{er} éd. 1885, et *Erkenntnis und Irrtum*, 1^{er} éd. 1905.

⁴ Citée par Liliane Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, *op. cit.*, p. 25.

⁵ On en trouve des extraits dans l'anthologie de Roberto Salvini, *op. cit.*, pp. 211-225.

collègue Roger Fry en fit l'usage dès 1910 dans ses articles de critique d'art¹. Fry affirmait ainsi en 1912 au sujet des « post-impressionnistes français » :

Ces artistes ne cherchent pas à nous donner ce qui, après tout, ne peut être qu'un pâle reflet de l'apparence réelle, mais à nous convaincre de l'existence d'une réalité nouvelle et bien déterminée. Ils ne cherchent point à limiter mais à créer des formes, point à imiter la vie mais à en trouver un équivalent. Je veux dire par là qu'ils souhaitent créer des images qui, par la clarté de leur structure logique, l'unité et le grain serré de leur texture, s'adresseront à notre imagination contemplative et désintéressée avec une vigueur assez semblable à celle que mettent les choses de la vie réelle à interpeller nos activités plastiques. De fait, ce n'est point l'illusion qu'ils visent mais la réalité².

Fry répondait aux attaques dont était victime l'art postimpressionniste, et plus particulièrement les innovations formelles du cubisme, et plus particulièrement à leurs raisonnements en majorité nationalistes³. Le peintre, critique et organisateur d'expositions, proposait ainsi une approche nouvelle où l'art moderne devenait sa propre référence, indépendamment de toute considération extérieure, et qui plus est des considérations politiques si prégnantes dans les jugements collectifs sur l'art contemporain. Ce n'est pas sans raison qu'il sélectionna, pour la *Second Postimpressionist Exhibition* de 1912 à Londres, des œuvres cubistes qui affirmaient cette auto-référentialité de l'art. Picasso, dans son *Bouillon Kub* de 1911, reprenait avec humour le radical « kub » du cubisme au pochoir, une allusion à laquelle répondait le *Mozart Kubelick* (1912) de son camarade Georges Braque [Figure 90 et Figure 91, p. 786]. Le cubisme parlait de lui-même.

**Figure 90 : Pablo Picasso (1881-1973),
Le Bouillon Kub, Paris, début 1912,
huile sur toile, 27 x 21 cm,
collection particulière.**



¹ On se reportera à : *A Roger Fry Reader*, édité par Christopher Reed, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1996, qui expose bien l'évolution chronologique de la pensée de Fry.

² Extrait de R. Fry, *Visions and Design*, Londres, 1920, repris et traduit dans Roberto Salvini, *op. cit.*, p. 234.

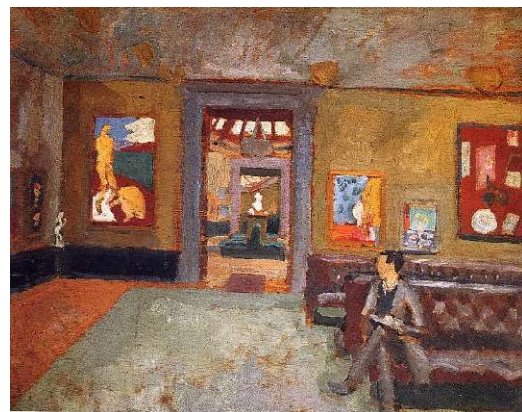
³ C'est l'explication de Christopher Reed, *A Roger Fry Reader*, *op. cit.*, p. 118.



**Figure 91 : Georges Braque (1882-1963),
L'Affiche de Kubelick (Le Violon), 1912,
huile sur toile, 46 x 61cm,
collection particulière, Suisse (1988)**

De même Fry, qui espérait la venue de Matisse pour inaugurer son exposition, réalisa après l'événement l'hommage à Matisse intitulé *The Matisse Room at the Post-Impressionist Exhibition* [Figure 92]¹. On reconnaît dans ce tableau, de à gauche à droite : le *Portrait au madras rouge* ; le plâtre *La Serpentine* ; *Le Luxe I*, la *Nature-morte aux aubergines*, les *Coucous sur le tapis bleu et rose* et *L'Atelier rouge* - soit un accrochage chronologique de la peinture de Matisse entre 1907 et 1911. L'hommage au maître n'était plus un portrait de lui, ni le rassemblement de ses disciples autour de lui. C'était désormais une représentation de ses œuvres. C'était surtout une référence qui faisait elle-même allusion à l'autoréférentialité de la peinture moderne. Fry avait situé, au centre de la salle Matisse, *L'Atelier rouge* : dans cette toile Matisse avait peint ses propres œuvres dans son atelier, exposant lui-même sa propre évolution artistique. Parmi ces œuvres, certaines se trouvaient dans la *Matisse Room*, dans une mise en abyme subtile qui ouvrait plus encore les frontières de l'art.

**Figure 92 : The Matisse room at the
Second Post-Impressionist Exhibition,
at the Grafton Galleries,
attribué à Roger Fry (1866-1934), parfois à
Vanessa Bell (1879-1961),
huile sur toile, 51,3 x 62,9 cm,
musée d'Orsay, Paris
don Mrs. Pamelan Diamond, 1959**



On reconnaît de gauche à droite, de Matisse :
Le *Portrait au madras rouge*, *La Serpentine* (plâtre), *Le Luxe I*, la *Nature-morte aux aubergines*, les
Coucous sur le tapis bleu et rose et *L'Atelier rouge*.

Conclusion : Retour sur les papiers-collés

Entre la voie la plus rapide de construction des réputations, celle de la grande presse et des manifestations tonitruantes, et celle, plus intellectuelle et ancrée dans les valeurs de l'art pour l'art, du champ littéraire, l'art d'avant-garde n'avait finalement pas trouvé, en 1914, son

¹ On a parfois attribué cette toile à Vanessa Bell, qui organisa avec Roger Fry l'accrochage de la salle des Matisse. Voir à ce sujet Anna Gruetzner Robins, *Modern Art in Britain 1910-1914*, op. cit., pp. 78-80.

autonomie. Ni symbolique, ni financière. L'originalité des propagateurs du fauvisme et du cubisme, marchands et « intermédiaires » cosmopolites, fut de sortir de cette alternative. La stratégie des expositions différenciées, celle, surtout, des rétrospectives, du mépris de la presse et du silence, étaient les meilleurs atouts pour gagner des cercles convaincus d'amateurs d'art, et pour entretenir dans le grand public les rumeurs de gloires mystérieuses dont on ne savait ce qu'elles produisaient, finalement.

A la veille de la guerre, la grande question des avant-gardes parisiennes, et même européennes, était ainsi la suivante : l'article était-il tout ? Il était à la fois le tout de l'art, et son tombeau. C'est une chose que comprit Picasso à cette époque. En insérant des coupures de journaux dans ses œuvres, Picasso jouait sur l'influence de la presse dans l'art : puisque l'article était la clé de tout et l'avenir de l'art, pourquoi ne le serait-il pas aussi directement des œuvres ? Faire l'article, c'était une stratégie ; Picasso l'adoptait au sens matériel du terme. Mélanger les genres, c'était la voie nécessaire pour passer dans la presse ; Picasso inventait de nouvelles formes et utilisait de nouveaux matériaux.

Lorsque le peintre se mit, après l'automne 1912, à réaliser ses papiers collés, il était déjà suffisamment renommé pour observer le champ de l'art international avec une distance que ses collègues n'avaient pas. Il était probablement certain, d'autre part, de son indépendance financière : c'est le 18 décembre 1912 qu'il signa un contrat de trois ans avec Kahnweiler, contrat qu'il avait repoussé jusqu'ici mais dont il savait que le marchand n'attendait que son consentement. Picasso était donc suffisamment sûr de lui pour ne pas subir la domination des logiques du champ de l'art moderne à son époque. C'est ainsi qu'il inversa le processus symbolique de construction des réputations artistiques par la presse. Les papiers collés incluaient la presse dans l'art, la façonnaient, la modifiaient, tronquaient ses titres, ses phrases et ses significations ; et non plus l'inverse. L'un de ses papiers-collés, le *Compotier avec fruits, violon et verre*, peut être interprété comme une réflexion extrêmement profonde et subtile sur l'avenir de l'art d'avant-garde, sur la fabrication des carrières et sur les conséquences de la logique journalistique sur la création elle-même. Picasso le fabriqua entre l'automne et l'hiver 1912 [Figure 93, p. 788]¹.

L'artiste a présenté, de manière tronquée et décomposée, les éléments minima pour reconnaître un violon au centre du papier-collé. L'instrument est posé sur une table devant laquelle, au premier plan, est placée une chaise dont on reconnaît le dossier à barreaux. Un compotier est également placé sur la table, dont la coupe est construite à partir d'une coupure

¹ Une reproduction plus importante et plus lisible de ce papier-collé est publiée dans *Picasso et les choses, les natures mortes*, cat. exp., Paris, RMN, 1992, pp. 122-123. On y trouve aussi une description sommaire de l'œuvre.

de journal – le jeu de mot n’était certainement pas anodin. La crosse du violon est dessinée au fusain, également sur un morceau de journal. Picasso dessina également un verre à pied, comme posé sur la table à droite de l’instrument. La présence du compotier laisse penser que le lieu symbolique de la nature morte est un intérieur ; celle du verre à pied, qu’il s’agit plutôt d’un café, ce que pourrait confirmer la présence des journaux. Picasso plaçait l’observateur dans une certitude aussi vacillante que le compotier mal posé sur son ou ses socles, ou que le violon dont les multiples plans se succédant de la gauche vers la droite, produisent une oscillation pendulaire. Pas d’ancrage spatial, donc. On n’était pas loin des incertitudes propres au champ des avant-gardes.

**Figure 93 : Pablo Picasso (1881-1973),
Compotier avec fruits, violon et verre,
 Paris, automne-hiver 1912,
 fusain, gouache et papier collé sur carton,
 65 x 49,5 cm.
 Philadelphia Museum of Art, Gallatin Collection.
 OPP.12:07**



On peut poser l’hypothèse, en effet, que ce papier collé, comme bien d’autres, fut pour Picasso une manière de traduire, d’expliquer et de commenter les conditions de production de l’art – l’art étant entendu dans toutes ses dimensions constitutives : création des œuvres, fabrication des réputations, et conditions de leur production : presse, rumeurs, expositions, traductions et trahisons... Picasso avait sélectionné ses coupures dans *Le Journal* des 6 et 8 décembre 1912. Les morceaux d’articles qu’il décida de coller produisent un véritable contexte autour du violon, symbole probable de l’art, ou des bruits et des rumeurs par lesquels les réputations se constituaient à son époque. Quelques lettres, reprises à des titres d’articles tronqués, sont très lisibles : « [app]arition », au dessus du verre, et [JO]URNAL en dessous. « L’Apparition », est le récit d’une séance de spiritisme tenue dans un « somptueux salon » par Frédéric Boutet, dans le *Journal* du 8 décembre 1912. On peut se demander de quel spiritisme il s’agit, celui de la nouvelle de Boutet, ou celui de la mystification par laquelle se développaient alors les réputations artistiques, par l’intermédiaire de la presse, ici

représentée par le quotidien *Le Journal*. L'art, ou la crosse du violon, oscille entre cette « apparition » et la coupe de fruits. Cette coupe est réalisée à partir d'une « CHRONIQUE FINAN [CIÈRE] », placée tête en bas, extraite de la page 8 du journal financier du 6 décembre 1912, où l'on lit des informations sur les évolutions de la Bourse. Le commerce, la spéculation sont donc inséparables du champ de l'art d'avant-garde. L'art oscille entre les deux pôles du journalisme mystificateur et du commerce.

On peut gloser plus loin sur les significations possibles de la séance de spiritisme. La crosse du violon, en effet, est dessinée de manière à faire penser presque plus à une figure humaine, qu'à une extrémité d'instrument. On peut y reconnaître un nez au centre ; les anses, à droite et à gauche, tiennent lieu de moustaches ; enfin les volutes de la crosse composent une paire d'yeux séparés par une large ride qui confère au violon-personnage une allure comique. Quel artiste sortait des mystifications journalistiques ? un clown. L'art perdait toute légitimité en se laissant aller aux tentations diaboliques du spiritisme journalistique.

La présence du violon renvoie peut-être également à l'idée d'union des arts (visuel/auditif), ainsi qu'à la présence du musicien de café (présenté comme un clown) survivant mal de son art, alors que lui aussi est du côté du spirituel, à la différence du « spiritisme » raccolleur de l'article du journal. Le fort contraste de la couleur froide du violon bleu, sur les couleurs chaudes des coupures de journal, renvoie sans doute aussi à cette coupure de l'art le plus spirituel avec le quotidien et le mercantile. Le verre de vin renvoie, inversement au spiritueux (l'absinthe du célèbre tableau de Degas) donc au paradis artificiel de la fausse réputation, réputation analogue à celle du spirite évoqué dans l'article du papier-journal qui sert à fabriquer la représentation du verre¹.

Quant aux dessous de la table tournante, ils sont plus ironiques encore. Picasso découpa un encart de « LA VIE SPORTIVE », développant des informations sur le patinage, le football, et le billard. La coupure est placée dans l'ombre de la table, et tournée tête en bas. La métaphore sportive ressurgissait, cette fois de manière matérielle.

En même temps, cependant, qu'il mettait en évidence et retournait les réalités du champ de l'art, celle de la domination de la presse, des intrusions de la spéculation et des logiques bassement sportives de la lutte artistique, Picasso les dépassait et soulignait leur fragilité. Le médium du papier collé, d'abord, est très difficilement conservable – il n'est qu'à constater les problèmes de conservation auxquels les musées font face aujourd'hui. C'était une oeuvre nécessairement attachée à son époque, donc incapable de vieillir. Que le papier collé ne livre pas toutes ses implications, d'autre part, laisse penser que Picasso n'avait pas épuisé son

¹ Ce paragraphe m'a été suggéré par Christophe Charle, que je remercie vivement.

observation du champ de l'art contemporain. Le caractère transitoire des règles du champ artistique sont traduites par toute l'ambiguïté de cette composition. A la fois nature morte, donc insérée dans une lignée traditionnelle, et assemblage hétérogène de matériaux (journal, coupures de trois gravures botaniques d'une pomme, une poire et un coing, placées dans le compotier, ajouts de crayon, de gouache et de fusain), l'œuvre n'est plus d'un temps ni d'un autre. Elle est au-delà du temps – donc des considérations futuristes ou passéistes, des luttes entre anciens et modernes et de toutes leurs implications contraignantes pour la création artistique. Et l'utilisation d'un matériau éphémère, le journal, était une manière de mépriser l'idée même de chercher à obtenir une réputation.

La table, sur laquelle reposent le compotier et le violon, est un support d'une ambiguïté supplémentaire : Picasso lui attribue deux plans, l'un en faux bois, quadrangulaire, l'autre blanc, rond. Le champ de l'art moderne n'était plus clair, ses règles en constante négociation étaient toujours en cours de modification. Le compotier a deux bases, l'une en pilier, l'autre en combinaison d'angles : l'art ne pouvait plus trouver d'assises dans la tradition artistique, qu'elle soit ancienne ou récente. Il fallait tout inventer, puiser partout, et ne pas s'engouffrer dans des voies théoriques exclusives. Le profil du violon enfin, est en faux bois, sa face en papier bleu. L'art était et n'était pas de l'art, il n'avait pas une seule face mais toujours plusieurs significations, selon l'angle par lequel on le regardait.

La structure désaccordée du tableau, enfin, peut être interprétée comme une synthèse en réduction d'une époque, ou d'un champ, où tout était mis sur le même plan (mais de guingois) : nourriture spirituelle, nourriture matérielle (fruits), objets réels (table) et objets fictifs (journal), art mineur (papier décoratif), art majeur (musique, peinture). Reste un problème : ce tableau de Picasso n'est pas son « Atelier de l'artiste » à la manière de Courbet qui, lui, avait donné la représentation fantasmée du champ artistique à partir de son propre point de vue. Le papier-collé était plutôt un carnet intime où Picasso se libérait de toute entrave du champ, au point de refuser de montrer aux autres la représentation qu'il se faisait de ce champ. Bref, c'était un « coup de dé » à la Mallarmé, la peinture pure ne devant plus être peinte (mais collée), ni montrée.

Dans ce champ incertain, à quoi l'artiste pouvait-il se fier ? Non pas à l'écrit, finalement, et encore moins au langage. Regarder : tel était peut-être le message lancé par Picasso à son public, d'ailleurs extrêmement restreint, puisqu'il n'exposa jamais les papiers collés. Le papier-collé forçait à lire, à s'approcher de l'œuvre, le nez presque sur elle, pour déchiffrer les caractères d'imprimerie des coupures de journaux. La composition forçait cependant à s'éloigner, pour distinguer les formes les unes des autres et reconnaître les fruits,

puis le comptoir, la crosse du violon, le verre, la table et la chaise. Le regard, allant et venant, était peut-être le véritable avenir de l'art. Zola avait écrit, vers 1880, donc au tout début de la constitution du champ de l'art moderne et de la définition de ses règles : « il n'y a que le silence qui tue¹ ». Un peu plus de trente ans plus tard, les règles n'étaient plus les mêmes. La stratégie du silence était justement la plus efficace, elle qui laissait place au regard et aux pensées des collectionneurs.

¹ Cité par Edmondo De Amicis, *Souvenirs de Paris*, Paris, Hachette, 1880, p. 205-206 et repris par Christophe Charle, *Le Siècle de la Presse*, *op. cit.*, p. 156. Voir *supra*.

Conclusion générale

Comment a été écrit ce travail : échelon après échelon, selon les appuis étroits que le pied rencontrait par hasard, comme on escalade des sommets périlleux sans pouvoir un seul instant jeter un regard autour de soi par peur du vertige (mais aussi pour garder pour la fin dans toute sa force le panorama qui va s'offrir).

Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*. Paris, Cerf, 3^e éd., 2000, p. 477, [N,2,4].

Maintenant parvenus au sommet de cette étude – un sommet dont on espère qu'il est celui qu'on avait l'intention de gravir au départ -, quel panorama décrire ? On y distingue, certes, certains degrés parcourus ; mais l'horizon d'autres sommets s'impose au regard.

Nationalisme, internationalisme : une alternative dépassée

La première conclusion nette de ce travail consiste à pointer les insuffisances de toute étude qui aborderait une avant-garde dans une perspective nationale. Même la peinture dite nationale, d'ailleurs, était fille de l'internationalisation des arts. Les plus grands spécialistes du national furent souvent les plus grands voyageurs. Si les avant-gardes, définies en France après Courbet par leur opposition à un pôle esthétique académique, donc national, en vinrent à oublier, au tournant du siècle, l'épouvantail académique pour se consacrer à une lutte « entre novateurs », c'est bien parce qu'elles purent d'abord sortir du champ initial où leur présence était malvenue. Or, la meilleure manière d'échapper à l'emprise du pôle académique était de se retirer partiellement du champ national. On a montré que le *détour par l'étranger* était une issue pour ceux qui ne trouvaient pas de place chez eux.

Réciproquement, on espère avoir montré que l'internationalisme avant-gardiste ne fut pas tant une réalité idéologique, qu'une stratégie parmi d'autres pour les avant-gardes parisiennes, lesquelles étaient en général suffisamment conscientes de l'état des rivalités politiques, sociales et culturelles qui traversaient l'Europe des arts, pour opter, lorsqu'il le

fallait, pour une stratégie plus adaptée. Les avant-gardes, et en particulier les milieux qui parvinrent le mieux à s'imposer dans la lutte pour la réputation, surent jouer sur les rivalités politiques et sur la hiérarchie des capitales culturelles, sur les complexes d'infériorité et le comparatisme spontané des publics.

Ainsi, le nouveau champ de l'art moderne, puis dans celui des avant-gardes, restaient encore traversés par les logiques nationales, politiques ou sociales, relativisant nettement l'autonomisation de l'art moderne. Ce cloisonnement relatif entre les champs artistiques nationaux, alourdi de différences évidentes de traditions artistiques, intellectuelles et symboliques nationales, fut paradoxalement la condition nécessaire à la réussite des stratégies de détour des avant-gardes parisiennes. Les publics étrangers ne lisaient pas l'art importé de Paris de la même manière que les Français ; ils ne connaissaient pas nécessairement, surtout, ce que faisaient les avant-gardes parisiennes et leur manière de signifier leur rupture ; la position avant-gardiste en Allemagne, en Russie ou en Angleterre, enfin, n'était pas la même qu'en France – se situant souvent à un échelon inférieur de l'échelle de la modernité plastique. Ainsi était-il possible aux artistes parisiens et à ceux qui exportaient ou importaient leur peinture à l'étranger, de pratiquer de véritables *stratégies d'expositions différenciées* entre les pays. Ces stratégies furent à l'origine des meilleures carrières internationales de l'histoire de l'art moderne avant la Première guerre, en particulier celles des pointillistes, Signac au premier rang, des nabis, Maurice Denis en premier lieu, puis de Matisse et des cubistes de Kahnweiler.

Le nationalisme ne fut donc pas un obstacle fondamental à l'internationalisation de l'art moderne. Osons penser qu'il en fut au contraire un facteur fondamental. D'un côté, les habitus nationaux en France réprouvaient l'innovation picturale parisienne, d'où son départ à l'étranger. De l'autre, l'expansion internationale de l'art moderne parisien à l'étranger put s'effectuer parce que ses introducteurs étrangers surent présenter leur importation dans le sens de la construction artistique nationale chez eux. Les Salons modernistes allemands, belges, autrichiens ou même américains se voulaient en effet une ouverture vers l'actualité artistique internationale, une sortie du provincialisme, et leurs acteurs présentaient leurs engagements comme la meilleure option pour construire une identité nationale moderne. Enfin les réclamations de l'art d'avant-garde de retour de l'étranger furent largement justifiées comme l'entérinement d'une reconnaissance venue de l'étranger. L'art moderne créé en France fut présenté comme le flambeau de l'école française moderne à l'étranger, ce qui l'aida à trouver plus tard une consécration. Les avant-gardes savaient jouer sur l'impérialisme français.

Ainsi, entre importation, traduction, interprétation et retraduction, les acteurs de l'internationalisation de l'art moderne furent souvent les créateurs de *malentendus esthétiques* de taille, dont l'histoire de l'art est encore pétrie. L'importation de l'art moderne a toujours eu des effets induits, non seulement en transformant son milieu de propagation, mais encore en favorisant des contresens productifs causés par des différences de sensibilités et de traditions fortement liées aux identités nationales. Tout ceci invite à ne pas prendre trop vite position pour ou contre le nationalisme ou l'avant-gardisme de tel ou tel groupe – que ce soit des impressionnistes, des nabis, des pointillistes ou, plus particulièrement, des cubistes dont la recherche américaine aime à souligner aujourd'hui le nationalisme. Et à relativiser, d'autre part, les querelles d'interprétation de telle ou telle esthétique, puisque la force de l'art d'avant-garde était justement sa pluralité de lectures.

La guerre : rupture ou continuité dans la logique avant-gardiste ?

La recomposition des rapports de forces internes aux avant-gardes parisiennes, avec l'arrivée de la guerre, pourrait confirmer ces hypothèses. Certes, les avant-gardes, surtout celles qui avaient pratiqué la stratégie de l'art national, étaient bien préparées au conflit qu'on sentait venir. Mais l'immense réaction culturelle que la guerre enclencha en France, surprit pour le moins les peintres les plus radicaux. Il n'était plus possible de pratiquer l'art national comme une stratégie seulement. La pression morale, psychologique de l'Union sacrée était trop forte¹. Même Matisse essaya de s'engager, tant la pression patriotique était forte, et intense le désir de défendre la « Patrie en danger ». En ce temps de misère et de détresse collective, où l'art devenait un luxe et encourait, s'il était trop novateur, le soupçon systématique de trahison nationale, il fallait pouvoir justifier sa peinture lorsqu'on la continuait, lorsqu'on poursuivait son commerce, ou lorsqu'on persévérait dans son commentaire. Ainsi le marchand Léonce Rosenberg écrivit en 1916 à Matisse :

Vous n'avez pas, cher ami, à rougir de ne pas être parmi nous, en faisant de belles choses, vous faites plus pour la France que le plus héroïque des poilus ! Dans un siècle ou deux, notre obscur travail sera oublié, peut-être même avant, mais ce que vous aurez fait appartiendra au patrimoine de gloire de la France, à cette gloire plus durable que celle des combats. Vous êtes un Soldat de l'Idée, faisant sans répit le coup de feu sur la barricade contre les embusqués de la Paix, et vos tableaux sont les remparts d'un Verdun dont vous êtes l'héroïque défenseur ! Oui, la guerre aura grandi la Vie et que d'impuretés elle aura

¹ On peut se reporter, sur la question, à l'ouvrage de Kenneth Silver, *Vers le Retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale, 1914-1925*, Paris, Flammarion, 1991 (traduction française) et à Christian Derouet, « Le cubisme "Bleu horizon" ou le prix de la guerre. Correspondance de Juan Gris et de Léonce Rosenberg, 1915-1917 », *Revue de l'art*, n° 113, mars 1996, pp. 40-64.

balayées ! Nous revivrons l'âge des cathédrales et par la simplicité, la noblesse et la sérénité retrouvées, nous connaissons aussi le chemin du Bien et du Beau¹ !

Matisse continuait donc la guerre par ses pinceaux, manifestement toujours contre le même ennemi, puisque Picasso faisait partie du groupe des « embusqués de la Paix ». Même parmi les anciens anarchistes on sacrifia au discours patriotique – comme André Salmon, l'ami poète et critique de Picasso et Braque, le concède dans ses souvenirs :

Je n'ai à mon compte qu'un seul texte patriotique et pas même propre à satisfaire tous les patriotes, car il est de diverses sortes et qualités. C'est un article donné à *l'Intransigeant* avant 1914, quand on sentait venir la guerre. Ça avait pour titre initial : *Du Patriotisme considéré comme un des Beaux-Arts*. Par disgrâce cet heureux titre fut troqué contre un autre plus orthodoxe par un secrétaire au marbre extrêmement prudent. Avoir signé cela m'a conduit à m'engager autant que le désir de faire comme les camarades².

« Faire comme les camarades »... C'était aussi racheter son avant-gardisme, ou du moins lui permettre d'enfin participer au mouvement général de la culture française, et lui donner cette fois un but compatible avec celui de la défense de la patrie. Duchamp-Villon, Dufy, Gleizes, Metzinger firent des dessins ou des tableaux patriotiques, d'une manière spontanée, mais qui permettait aussi à l'art d'avant-garde de justifier de sa valeur par la participation de son auteur à l'effort de guerre. En 1916, Apollinaire témoigna ainsi pour André Derain « qui condui[sai]t sur le front un tracteur d'artillerie lourde et que l'on consid[érait] comme l'un des peintres les plus remarquables de la jeune école française³ ».

Pourtant, cette stratégie était perdue d'avance. La levée générale de boucliers contre le cubisme et le symbolisme, dès la fin 1914, qu'on accusait d'avoir partie liée avec l'ennemi, confirma l'échec de l'intégration du cubisme français, et plus généralement de la peinture d'avant-garde, au pacte national, échec déjà patent en 1912-1913. Ceux qui jouèrent au pacte d'union sacrée furent en général des étrangers trop peu sûrs de leur situation intérieure, pour se permettre une autre solution. Mais dès que la guerre fut déclarée, la plupart des membres de l'avant-garde parisienne choisirent l'exil. Cet exil paradoxal invite à reconsidérer plusieurs hypothèses émises sur les milieux d'avant-garde pendant la guerre.

Ceux qui restèrent, choisirent l'exil intérieur. Ils étaient paradoxalement les plus indépendants dans le champ des avant-gardes, déjà internationalement réputés, et n'avaient pas eu besoin de jouer aux peintres français après 1910. Ainsi de Matisse, qui s'il pouvait justifier sa poursuite de la peinture en tant que « soldat de l'idée », n'opta pas moins pour

¹ Léonce Rosenberg à Henri Matisse, 6 juin 1916 (Archives Matisse, Paris).

² André Salmon, *Souvenirs sans fin*, op. cit., vol. 1, p. 280.

³ Apollinaire, « André Derain », *Album-catalogue de l'exposition André Derain*, du 15 au 21 octobre 1916, à la galerie Paul Guillaume. *Œuvres en Prose complète*, op. cit., t. 3, pp. 859-861.

une attitude de retrait en partant s'installer sur la Côte d'Azur. Picasso, plus encore, se réfugia dans l'exil intérieur. Sa peinture, dont on a trop mis en évidence les quelques dessins ou petites huiles patriotiques, ou le « retour à l'ordre » à la manière d'Ingres, fut au contraire plus variée que jamais : Picasso tirait parti de son isolement pour reparcourir l'histoire des formes et de l'art occidental, et pour expérimenter de nouvelles manières de peindre.

Dans le cas des artistes plus dominés, qui, malgré leurs convictions politiques, avaient pratiqué l'art national comme une stratégie, le départ fut une autre attitude paradoxale. On aurait pu attendre, des « cubistes français », qu'ils prissent part aux grandes déclarations patriotiques du moment. Au contraire, ils s'exilèrent vers les pays neutres. Leur départ infirme la logique explicative proposée par bien des chercheurs pour comprendre la construction d'un cubisme français. Car parmi eux, partirent des peintres qui avaient engagé leur peinture au service de la tradition française. Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier ou Robert Delaunay, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Francis Picabia quittèrent la France et allèrent même parfois jusqu'à désertter. Ceux qui avaient été dispensés du front auraient pu pourtant rester au pays ; tenter, comme Rosenberg y encourageait Matisse, de perpétuer l'universalité de la culture française, se faire « soldats de l'Idée », de contribuer à la guerre culturelle. Ils n'en eurent manifestement pas le désir, ni le besoin, ni le scrupule. Leurs motivations politiques socialisantes, internationalistes et pacifistes, avaient peut-être pris le dessus. Ils quittèrent le pays surtout, comme si le conflit ne les avait pas concernés autrement que dans ses conséquences néfastes pour l'activité artistique.

Leur exil montre, c'est une hypothèse qu'il faudrait vérifier dans des recherches ultérieures, que l'art seul comptait pour eux, et que c'est « pour l'art » qu'ils avaient tergiversé quelques années plus tôt entre socialisme, nationalisme artistique et proclamations internationalistes. « Pour l'art », ou « par carriérisme » ? Ne séparons pas la nécessité de pratiquer une profession, et le goût qu'on peut avoir pour elle. Les cubistes français avaient tenté, dans l'art national, de se frayer une voie pour innover sans subir les coups répétés du « bon goût » et de la « décence » traditionnels. Ils étaient, certes, trop dominés pour ne pas se laisser impressionner par ces critiques. Mais ils n'avaient pas renoncé à l'art d'avant-garde.

C'est pourquoi une lecture strictement politique de la peinture des années de guerre se condamne à une interprétation limitée, qui ne peut rendre compte ni des déclarations, ni du *Silence des peintres*¹.

¹ Cf. Philippe Dagen, *Le Silence des Peintres, Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996.

Il conviendrait, certes, pour tester la valeur de ces affirmations, d'approfondir l'étude dans la longue durée, en commençant par l'époque de la Grande guerre. On peut qu'esquisser ici des hypothèses de travail pour des recherches futures. Pour la période de l'entre-deux guerres, où les avant-gardes parisiennes réussirent à imposer leur discours politique et internationaliste comme une réalité, l'hypothèse d'une interaction entre nationalisme et internationalisme peut sembler impertinente également. Elle invite en effet, finalement, à ne pas réduire l'internationalisme à une position idéologique, mais aussi à l'aborder comme une stratégie, consciente ou non, ou une prise de position avec laquelle on pouvait jouer. Cette hypothèse ne nous semble pas succomber à la théorie facile du complot, ou à celle de la mauvaise foi des acteurs. Elle semble la mieux à même de comprendre les alliances des uns et les ruptures des autres, les stratégies de positionnement, jusqu'aux persistances ou aux tournants esthétiques. Elle nous semble susceptible, également, de tenir compte de la « blague », qui seule sauverait l'art, annoncée par Derain avant la guerre, et qui fut si essentielle au surréalisme par exemple.

Paris et les conditions de sa domination sur l'Europe des arts

Au-delà du milieu restreint des avant-gardes, le résultat global le plus immédiat de ces stratégies internationales, en dehors des gloires ou des échecs qu'on a décrits, fut d'ébranler la géopolitique occidentale de l'art moderne, qui, après l'Exposition universelle de 1855, avait Paris pour centre. Cet ébranlement était net après 1910. La guerre fut une occasion de sursis et de survie de la domination parisienne, et non pas la cause de sa remise en question.

L'expansion de l'art moderne se fit en général, jusqu'aux années 1908-1910, au départ de Paris. Un état de fait qui ne fut pas sans répercussions sur les débats de l'époque, et eut partie liée avec la question des constructions nationales. Même le futurisme, une avant-garde réfléchie, élaborée et proclamée par des Italiens, prit Paris comme point de départ des ses tournées mondiales. La prééminence de la « capitale mondiale des arts » n'était plus inébranlable en 1914 cependant. Des foyers secondaires comme Londres dans les années 1860, Bruxelles dans les années 1880, Berlin à partir du début du siècle et surtout après 1912, mais aussi Weimar autour de 1903-1906, purent compter un moment dans les stratégies des avant-gardes, et prendre une place nouvelle dans la hiérarchie des capitales de l'art moderne.

Certes, la domination parisienne n'était pas fondamentalement remise en cause. On lit souvent que la guerre de 1914 fut décisive dans l'apparition de New York comme ville d'art moderne, et le prélude de sa montée, jusqu'au triomphe de la métropole américaine sur Paris

après les années 1960. La montée de New York dans le marché de l'art moderne, aurait été favorisée en particulier par la fameuse exposition de l'*Armory Show* qui montrait, en 1913, un choix assez large et désordonné d'art moderne européen, de Monticelli et Monet à Matisse et Archipenko. Les déclarations tonitruantes d'un Francis Picabia, venu à New York pour l'occasion, iraient dans ce sens : « New York est la cité cubiste, la cité futuriste. Il exprime la pensée moderne dans son architecture, sa vie, son esprit. Vous êtes passés par toutes les écoles anciennes, et vous êtes futuristes en paroles, en actes et en pensées¹. » Picabia, qui n'avait pas réellement percé à Paris, noyé dans la foule des cubistes, effectuait son détour par l'étranger (un détour qui fut d'ailleurs tout à fait réussi). En réalité, New York n'avait pas encore, à la veille de la guerre, le rayonnement d'une ville comme Berlin dans les milieux artistiques européens. Marius De Zayas, ami de Stieglitz et son agent à Paris, lui écrivit ainsi en juillet 1914 :

Je travaille dur pour faire comprendre à ces gens l'avantage d'un commerce des idées avec l'Amérique. Et je veux absorber l'esprit de ce qu'ils font pour l'apporter à "291" [la Galerie de Stieglitz]. Nous avons besoin d'un contact plus étroit avec Paris, sans aucun doute. [...] Je pensais qu'il serait bien pour nous tous de réellement nous intégrer parmi ces gens².

Les avant-gardes de New York étaient tournées vers Paris ; certainement pas l'inverse. L'autonomie des avant-gardes berlinoises était, par comparaison, nettement plus développée.

C'est avec la guerre que les choses changèrent pour les capitales occidentales. La rupture fut évidemment plus favorable à New York qu'à Berlin.

Mais le conflit ne fut pas le seul facteur de remise en cause de la centralité parisienne dans le champ international de l'art moderne. En effet, les conditions de la domination parisienne avaient déjà changé en 1914, ce qu'on espère avoir réussi à décrire. Paris dépendait plus étroitement des marchés et des milieux artistiques étrangers. Si la référence parisienne restait un point clef dans la construction des réputations artistiques à l'étranger, elle n'était plus une évidence cependant, depuis la crise internationale du système sécessionniste. Certaines figures de l'avant-garde parisienne surent jouer sur ce complexe anti-parisien à l'étranger, pour mieux consolider leur alliance avec les avant-gardes étrangères et donc pour augmenter leurs chances de réussir leur détour par l'étranger. Les déclarations de Picabia sur New-York en faisaient partie. Aucun artiste parisien ne pouvait

¹ Francis Picabia, interview "How New York looks to me" [Comment je vois New York], *The New York American*, 30 mars 1913, p. 11, repris dans *Ecrits 1913-1920*, Paris, Belfond, 1975, p. 24.

² I'm « working hard in making these people understand the convenience of a commerce of ideas with America. And I want to absorb the spirit of what they are doing to bring it to "291". We need a closer contact with Paris, there is no question about it. [...] I thought it would be good for all of us to really get in with this crowd." Lettre à Stieglitz, 9 juillet 1914, citée par Willard Bohn, *Apollinaire and the International Avant-garde*, University of New York Press, 1997, p. 49.

tenir hors de France le discours impérialiste en vigueur à la même époque dans le champ parisien. Matisse, Delaunay, Le Fauconnier firent de même. Ainsi, en même temps qu'elles jouaient sur leur position parisienne, les avant-gardes qui pratiquèrent le détour par l'étranger permirent à de nouvelles élites et de nouvelles capitales culturelles de prendre position dans la hiérarchie des arts et dans l'échelle spatio-temporelle de la modernité.

L'internationalisation, suivant l'adage du « nul n'est prophète en son pays », avait permis le renouvellement des générations artistiques dans les champs artistiques nationaux. Elle avait profité de, et entretenu, la domination de Paris, lieu de référence de l'art moderne. Mais en même temps cette internationalisation n'avait pu se faire sans un jeu sur les cloisonnements entre les champs nationaux, un jeu sur les décalages horaires, dans l'échelle temporelle de la modernité, entre capitales artistiques. Ce décalage entretenait d'ailleurs la domination parisienne et le régime temporel du champ de l'art moderne. L'internationalisation de l'art moderne, avec elle la constitution de réseaux d'amateurs internationaux partageant à peu près les mêmes références culturelles et artistiques, fut pourtant à l'origine d'une réduction des séparations culturelles entre les champs artistiques nationaux. D'où l'ébranlement de la domination parisienne, puisque le décalage était de moins en moins productif. On le constate en particulier dans les milieux internationaux amateurs de cubisme, qui ne se laissaient pas prendre aux stratégies des « cubistes français ». Vincenc Kramar en est l'exemple le plus frappant.

Ainsi la guerre de 1914-1918 ne fut peut-être pas tant une période d'ébranlement de la puissance parisienne, qu'une occasion inespérée de sursis pour elle. Le conflit n'arrêta pas, au contraire, l'internationalisation de la peinture parisienne. Il lui permit d'accéder à de nouveaux marchés, Suisse et Amérique en particulier. Si Paris n'était plus un centre économique, il restait donc un centre symbolique.

Les avant-gardes parisiennes exilées à l'étranger furent en effet bien accueillies par leurs homologues espagnoles, américaines ou suisses. Robert et Sonia Delaunay partirent pour l'Espagne en août 1914. Leur séjour dans la péninsule ibérique dura sept ans, plusieurs mois au Portugal puis en Espagne, à Vigo, Barcelone et Madrid. Albert Gleizes choisit comme les Delaunay l'Espagne. Henri Le Fauconnier, quant à lui, élut comme terre d'asile les Pays-Bas qui étaient neutres également. Lorsque la guerre éclata, il se trouvait à Veere, en Zélande, avec Konrad Kickert et Piet Mondrian (1872-1944). Apparemment réformé pour raisons de santé, l'artiste ne chercha pas à rentrer chez lui. Il resta en Hollande jusqu'en 1919.

C'est surtout à New York, à partir de 1915, que les exilés de l'avant-garde parisienne se retrouvèrent. Marcel Duchamp, exempté des obligations militaires, partit pour New York en 1915. Il arrivait quelques temps après Francis Picabia. L'arrivée de Picabia, puis de Duchamp, de Gabrielle Buffet-Picabia, d'Albert et Juliette Gleizes depuis l'Espagne, du peintre suisse Jean Crotti (1878-1958) et du compositeur Edgar Varèse (1883-1965), fournit le noyau d'une nouvelle avant-garde à New York, dont on a dit qu'elle incarna le dadaïsme en Amérique – le terme « dada » est en fait apocryphe¹. Ce noyau fut rejoint, en 1916, par le collectionneur français Henri-Pierre Roché (1879-1959), et l'année suivante par l'artiste-boxeur Arthur Cravan (1887-1918), ami des Delaunay, d'Apollinaire et de bien d'autres dans l'avant-garde parisienne. Ces nouveaux venus à New York se rassemblaient chez Walter Arensberg (1878-1954) et son épouse Louise, amis de Walter Pach, où ils rencontrèrent l'avant-garde américaine la plus radicale : entre autres Charles R. Sheeler (1883-1965), Charles Demuth (1883-1935), Morton L. Schamberg (1881-1918), Joseph Stella (1877-1946), Man Ray (1890-1976). Ce noyau ne partait pas du néant : il ressuscitait en fait les réseaux des peintres américains à Paris, passés pour la plupart par les salons de Leo et Gertrude Stein, ou de Michael et Sarah Stein.

A New York, l'alliance des avant-gardes parisiennes émigrées avec leurs homologues américains fut le départ d'un véritable transfert d'activité entre Paris et New York. On introduisit en Amérique des problématiques propres aux milieux artistiques parisiens. La *Modern Gallery*, fondée en 1915 par Marius De Zayas (1880-1961), fut inaugurée avec une exposition de groupe : « Braque, Picasso, Picabia, Stieglitz, African Sculpture ». A San Francisco, l'importante participation française à la *Panama Pacific International Exposition* (exposition universelle et internationale) accentua encore le soutien français aux modernistes américains. L'année suivante, en 1916, Marcel Duchamp participa à la création de la *Society of Independent Artists*, « comme celle de Paris » d'après Walter Pach², qui devait donc offrir à l'innovation picturale un lieu ouvert « sans jury ni récompense ». Plusieurs revues bilingues parurent à New York : *The Blind Man* (menée par Marcel Duchamp et Henri-Pierre Roché) ; *Rongwrong* (Duchamp, Roché) ; et *391* (Picabia). Y collaboraient entre autres Stieglitz, Gleizes, Walter Arensberg.

L'internationale avant-gardiste parisienne ne s'implanta cependant en aucun lieu précis. En témoignent les pérégrinations de ses divers membres parisiens : Picabia, qui était à New York, partit pour Barcelone en août 1916, revint à New York en mars 1917 pour retourner

¹ Voir à ce sujet Hélène Seckel, « Dada New York », dans *Paris-New York, op. cit.*, pp. 459-465.

² Walter Pach à Henri Matisse, 33 Beekman Place, New York, 22 novembre 1916. Archives Matisse, Paris.

en Europe en septembre 1917. Crotti, qui avait entamé une relation avec Suzanne Duchamp, laissa son épouse Yvonne à New York en 1916 pour retrouver Suzanne à Paris. Il passa Noël 1917 avec Yvonne à New York, épousa Suzanne à Paris en avril 1919. Juliette et Albert Gleizes étaient à New York en 1915 ; ils partirent pour Barcelone en 1916, revinrent à New York en 1917. Duchamp quitta New York en août 1918 pour Buenos Aires. Il n'était pas encore possible à l'avant-garde internationale de prendre racine dans un centre déterminé. Paris restait le lieu symbolique des appartenances, et la référence des pratiques artistiques. La guerre avait finalement rendu à Paris l'assurance de sa domination dans la hiérarchie spatio-temporelle de la modernité, ébranlée depuis 1910.

Mobile modernité

Cette recomposition de la géographie artistique occidentale fut parallèle à une recomposition de ses traductions temporelles. L'échelle de la modernité fut toujours mobile, dépendante autant de l'évolution des rapports de force internes au monde de l'art, que de celle du marché, ou plus loin encore, de celle de la géopolitique culturelle de l'Occident. L'histoire des avant-gardes dont nous sommes les héritiers, fut construite à l'époque même où elle se faisait. Elle fut renégociée lors des consécration des artistes, restant l'objet incessant de tentatives de monopolisation. Pouvoir imposer une généalogie de l'art moderne, et s'y inclure, c'était immédiatement disposer d'une position supérieure dans le champ artistique et culturel. Dans les années 1910, la consécration des générations impressionniste et postimpressionniste permit aux nouvelles avant-gardes de se référer à une histoire nouvelle de l'art moderne, dont l'œuvre des figures les plus importantes, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, pouvait convenir aux milieux artistiques et collectionneurs étrangers agacés par la politisation du débat artistique, et en particulier par les considérations nationales en art. L'acceptation de la nouvelle peinture supposait, en effet, à l'intérieur des milieux de l'art, l'émergence de groupes capables d'accepter ces nouvelles règles du jeu de l'art moderne : eux mêmes ne supportaient plus, pour diverses raisons sociales et symboliques, les anciennes règles, en particulier celle du national.

Cette réalité nouvelle fut une des origines de l'ébranlement de la domination parisienne dans la définition de la modernité. En effet, malgré la recrudescence des nationalismes, la désaffection générale pour les théories de l'art national s'était amplifiée même à Paris, justement grâce à la consécration nationale des théories postimpressionnistes, qui mettaient l'accent sur la forme et non plus sur les contenus des œuvres. Ainsi la modernité picturale n'était plus d'un lieu, mais d'une manière. Dans les faits, la traduction de ce nouvel état du

champ de l'art contemporain, que traduisaient une nouvelle manière de peindre et une nouvelle compréhension des formes, fut tout aussi préjudiciable à la domination parisienne. La construction des réputations, dans les milieux qui collectionnaient et parlaient de peinture moderne, n'avait plus Paris pour point de départ et pour point d'arrivée. Paris était maintenant concurrencé non par d'autres lieux, mais par un phénomène beaucoup plus fort : un non-lieu, qui était en fait celui de l'histoire des formes. Paris n'était donc plus le centre incontesté de production de l'échelle des valeurs et du temps artistique. La hiérarchie spatio-temporelle des capitales de l'art n'était plus évidente comme elle l'avait été jusque vers 1910. L'échelle spatio-temporelle de la modernité s'était transformée en un autre type de spatio-temporalité, celle dont l'espace était fait de couleurs, de matériaux de composition, de formes visibles et palpables.

Ainsi, en 1914, le champ de l'art contemporain était-il devenu un lieu d'incertitudes telles, que les milieux avant-gardistes eux-mêmes tentèrent de classer, comprendre et distinguer qui était d'aujourd'hui, qui était d'hier. C'est dans cette logique que l'avant-garde produisit, chose nouvelle, de multiples ouvrages sur l'art contemporain. Pensons à *Du « Cubisme »* de Gleizes et Metzinger, à la *Jeune peinture française* d'André Salmon, aux *Peintres cubistes* de Guillaume Apollinaire, aux *Cubistes, futuristes et passésistes* de Gustave Coquiote, aux articles de Le Fauconnier et Delaunay pour la presse étrangère... Picasso, à sa manière, réfléchit aussi sur les nouvelles conditions du champ de l'art, en réalisant ses papiers-collés. L'intention de Kandinsky, dans l'*Almanach du Cavalier bleu*, n'était pas bien éloignée de ces approches. Le but de l'Almanach, d'après la préface à sa première édition, était de répertorier, avec les œuvres, les « événements artistiques » (une œuvre devenait une date) ; il était encore de rassembler les artistes des « temps nouveaux » dans toute l'Europe.

Comment, désormais, définir la modernité ? La rhétorique du tournant spirituel, qu'avait adoptée Kandinsky, n'éclairait pas cette question. Demain était déjà là. Mais demain était toujours ailleurs. Kandinsky l'exprima dans une métaphore spatiale frappante :

Dans la vie pratique il sera difficile de trouver un homme qui, voulant se rendre à Berlin, descende du train à Ratisbonne. Dans la vie de l'esprit, descendre à Ratisbonne est chose courante. Parfois même, le mécanicien ne veut pas aller plus loin et tous les voyageurs descendent à Ratisbonne. [...] Que de gens qui cherchaient l'art sont restés prisonniers d'une forme qu'un artiste avait utilisée à ses propres fins, qu'il s'agisse de Giotto, de Dürer ou de Van Gogh¹ !

C'était bien, également, le sens de la logique du « nul n'est prophète en son pays » : demain était toujours ailleurs. Il fallait, pour être d'avant-garde, savoir prendre le train, sans jamais

¹ Wassily Kandinsky « Sur la question de la forme », in Wassily Kandinsky et Franz Marc, *L'Almanach du "Blaue Reiter" (Le Cavalier Bleu)*, Paris, L'Esprit et les Formes, 1981, p. 192-sq.

en descendre. C'était tenir compte des représentations des groupes d'amateurs qui soutenaient la peinture novatrice, et n'acceptaient plus la règle, encore sacrosainte, de l'ancienneté. Il ne suffisait pas d'inverser l'ancienneté en modernité, comme le croyaient les futuristes, pour gagner en puissance créatrice.

Perspectives méthodologiques

Terminons, enfin, sur les apports de la, ou des méthodes adoptées. Cette fois j'écrirai à la première personne, pour bien souligner que les résultats de ce travail sont le fruit d'une approche personnelle, de choix individuels, et d'un parcours de chercheur qui ne peut prétendre à l'objectivité, ni à un monopole d'interprétation.

Mon parti pris de méthode fut celui d'un pragmatisme historique libérateur : de reconstituer patiemment ce qu'on exposait, à partir des catalogues de l'époque, chercher à quelle oeuvre encore conservée correspondait tel titre et tel numéro, comparer simplement les formats et les couleurs, les envois à l'étranger et les envois en France, relire les discours, considérer leurs lieux d'expression, et les comparer selon ces lieux. Ce principe part de l'ambition de reconstituer historiquement ce que les contemporains ont vu, non ce que la reconstruction biaisée, postérieure, de l'histoire moderniste de l'art, a inventé à partir des sélections opérées par les catalogues rétrospectifs, les collections privées et publiques (ce qu'on y montre et ce qu'on cache dans les réserves), les mythifications multiples produites par les correspondances, journaux, mémoires, souvenirs, articles réédités...

Intentionnellement, je n'ai pas utilisé l'expression de « sociologie de l'art » pour définir l'orientation de mon entreprise. Certes, j'emprunte à la sociologie en appliquant à l'art le concept de « champ », ou en cherchant des facteurs sociaux dans les prises de position, rhétoriques, littéraires ou picturales des peintres que j'ai étudiés. Il ne s'agit pas pour autant de réduire l'art à « un phénomène collectif, habité par le social, pris dans l'extériorité des conditionnements, déterminé par des propriétés essentiellement acquises, enracinées dans une culture¹ ». Il ne me semble pas avoir systématiquement cherché à « contrer » les discours des acteurs, mais plutôt à tenter de comprendre pourquoi ces discours pouvaient paraître parfois contradictoires. Cette approche conduit souvent à remettre en évidence les choix que les acteurs étaient capables de poser. En effet ils savaient analyser eux-mêmes la situation dans laquelle eux et leur art (ou celui dont ils faisaient la promotion) se trouvait, selon les pays et les milieux où ils exposaient ; de plus, ils connaissaient parfaitement l'art produit par

¹ Je cite ici Nathalie Heinich résumant à sa manière les positions de Howard Becker, Raymonde Moulin et Pierre Bourdieu, et « les travaux d'histoire sociale de l'art développés notamment par Svletana Alpers, Michael Baxandall et Francis Haskell. » dans *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minit, 1998, p. 7.

leurs prédécesseurs et leurs contemporains ; enfin ils étaient – chose rare à l'époque - souvent capables de se projeter dans des contextes culturels extrêmement différents que celui du champ de l'art parisien².

Les artistes d'avant-garde parisiens les plus impliqués dans l'internationalisation de l'art moderne, et qui par conséquent ont laissé leurs marques dans notre histoire canonique de l'art moderne, étaient les plus ouverts à l'étranger, de ce fait les plus capables de prendre des distances avec leur propre position dans le champ de l'art parisien, de considérer cette position comme une position relative, et non comme un donné universel. Ils furent les acteurs véritables, accompagnés par leurs introducteurs « intermédiaires » vers l'étranger, d'une véritable herméneutique de la peinture. Ils surent raisonner, bien avant les chercheurs du XX^e siècle, et souvent de manière plus subtile, à partir de véritables théories pragmatiques et intuitives de la réception, et même des réceptions, bien conscients de la diversité, de la différenciation des publics et de la nécessité d'inventer son public. Ces théories implicites furent au fondement de la réussite de leur peinture.

² On peut faire un parallèle entre ces artistes sociologues-herméneutes, et des romanciers comme Flaubert ou Zola qui, parce qu'ils avaient construit eux-mêmes leur position dans le champ littéraire, furent moins à même d'en trahir les logiques dans leurs écrits, que les romanciers de leur époque. Voir à ce sujet Christophe Charle, « Le romancier social comme quasi sociologue entre enquête et littérature : le cas de Zola et de *l'Argent* », in Eveline Pinto (dir.), *La littérature entre philosophie et science sociale*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 29-42.

Un autre résultat de ce constat est que l'art ne révèle pas l'horizon d'attente de son auteur et de ses destinataires, car ces notions sont trop étreintes pour caractériser la complexité de l'invention d'avant-garde. L'art novateur n'est pas non plus réductible à une activité de communication. Plutôt, la peinture étudiée ici est un véritable outil de manipulation, d'allers et retours incessants : du côté de l'artiste, manipulation de sa propre image, de son œuvre (entendue comme suite historique et historisable d'images qu'on destine à l'exposition), comme de ses publics ; du côté de ses médiateurs (critiques d'art, marchands, collectionneurs), manipulation de l'œuvre selon la manière dont on l'expose, l'interprète et la traduit, de l'image de l'artiste, manipulation du public, mais aussi de soi ; du côté des publics enfin, acceptation ou refus, cris ou chuchotement, rires ou émotions, regard brouillé ou sélectif, interprétations primaires ou élaborées, bref, traductions à nouveau, récupérations et amalgames qui sont encore des manipulations. L'objet d'art, cependant, s'émancipe toujours d'une prise de possession, tant ses significations sont inépuisables et dépendantes des contextes spatio-temporels de sa visibilité. C'est dans cette mesure que l'art peut être un facteur de production de la société. Il véhicule des valeurs esthétiques, éthiques, sociales, culturelles, religieuses ou laïques qui peuvent contribuer aussi bien à transformer la société qu'à la conforter dans ses certitudes.

Dans cette perspective, l'aboutissement de la méthode « pragmatique » choisie délibérément est, il me semble, d'inciter à réfléchir sur la question du discours et du langage au fondement de toute activité et de toute relation artistique, de la création au commentaire, en passant par l'exposition, jusqu'à l'analyse et l'écriture historiques à l'œuvre dans ces lignes. La théorie, ou plutôt le discours de la méthode, des transferts culturels, m'a paru utile dans ce sens¹. L'art est un phénomène de langage, qui ne prend sens que dans un jeu de références réciproques, de va-et-vient permanent, mouvement où les malentendus, les quiproquos, les traductions approximatives d'une langue dans une autre, d'une culture vers une autre, et les trahisons sont parfois extrêmement productifs. La force la plus évidente de ce langage, cependant, se manifeste lorsque l'artiste, le marchand ou tout autre médiateur,

¹ J'ai tenté d'exposer en quoi les transferts culturels ne constituent pas tant un système théorique, qu'un discours de la méthode, dans « La théorie des Transferts culturels, un discours de la méthode : bilan historiographique et historique, perspectives d'application », in *Hypothèses*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2002, pp. 151-161. Si l'on cherche un système théorique dans la théorie des transferts, en effet, on sera déçu. Car le souci de prendre en compte la réalité de changements, d'une instabilité constitutive des relations entre ensembles culturels, implique de renoncer à chercher des permanences, et surtout de renoncer à une manière précise d'exposer les résultats de sa recherche. La méthode des transferts culturels propose des outils de travail, des problématiques de départ, des questionnements, des exigences d'analyse ; elle n'a pas l'ambition de proposer un nouveau genre, ni une nouvelle manière d'écrire l'histoire et d'en expliciter les logiques. Pas de système donc ; mais plutôt une approche d'abord négative, déconstructrice, que complète ensuite une méthode à grande capacité heuristique. C'est pourquoi j'y vois un « discours de la méthode », où l'on met d'abord en doute tout ce qui est douteux, pour ensuite chercher à inventorier tout ce qui peut nous faire avancer.

renonce justement au langage pour ne parler que par signes, composition d'une toile, mise en exposition d'objets, construction de suites et de significations susceptibles de laisser le spectateur se réjouir d'y trouver du sens, donc de jouir de l'œuvre. Cette option ne fut possible de manière systématique qu'après 1910, quand l'art moderne fut constitué comme culture autonome, monde de représentations autoréférentiel, où le pictural comptait désormais plus que le discours, la signification ou l'appartenance locale, d'autant plus qu'on pouvait *voir* davantage les œuvres avec la reproduction photographique et que, dans les mêmes années, le cinéma et ses trucages ne pouvaient laisser les artistes indifférents. Perdant le monopole du contrôle du visuel, la grande peinture devait réinventer un autre monde où elle n'aurait plus de concurrents mécaniques. Restait à convaincre les spectateurs, de plus en plus captifs de ces autres arts, de la suivre dans cette nouvelle aventure. C'est ainsi qu'on peut expliquer, il me semble, le succès intelligent des peintres de la galerie Kahweiler, et plus particulièrement de Picasso.

Dans la concurrence internationale artistique, les plus forts étaient finalement les plus philosophes, mais pas nécessairement les plus riches. C'étaient ceux qui observaient le plus précisément les effets des langages à leur disposition, des mots comme des formes, praticiens d'une philosophie de l'action et de l'interprétation dont la théorie s'épanouit de nos jours. C'est en tenir compte, que de tenter soi-même de reprendre leurs suites. C'est aussi, pour l'historien(ne), retrouver leur monde, par d'autres moyens plus laborieux que l'art, mais qui nous le redonnent à voir comme ils souhaitaient qu'il fût vu.

Figure 94:
Pablo Picasso, *Ulysse et les Sirènes*, 1947,
huile et glycérphtalique sur trois panneaux de
fibro-ciment,
350 x 250 cm, musée Picasso, Antibes



Bibliographie

J'ai privilégié, pour une approche synthétique, des sources émanant de personnalités, de groupes ou d'institutions médiatrices dans l'internationalisation de l'art moderne.

Les catalogues des expositions tenues dans les Salons, galeries et autres lieux de présentation de l'art à l'époque, constituent ainsi une source essentielle pour cette étude. C'est à partir de leur compilation que j'ai pu construire la base de données des expositions d'art moderne entre 1850 et la Première guerre, élément central dans cette thèse.

Les « petites revues » françaises, belges, allemandes et anglaises les plus internationales ont été l'objet d'un dépouillement systématique, parce qu'elles remplissaient également une fonction de présentation de l'art. En particulier : la *Gazette des Beaux-Arts*, la *Revue indépendante*, la *Revue blanche*, la *Plume*, *L'Art moderne*, le *Mercure de France* à Paris ; *PAN* (Berlin), *The Studio* (Londres), les *Tendances Nouvelles* (Paris), *Der Sturm* (Berlin)... J'ai consulté d'autres revues de manière plus ponctuelle, en particulier à l'occasion de grandes polémiques françaises ou étrangères, où la concurrence artistique internationale et l'importation d'art moderne venu de Paris posaient problème. Une crise est toujours un événement révélateur, où sont simplifiés les enjeux du moment. En situation de crise les acteurs sont obligés de mieux définir leurs positions – pour citer Christophe Charle :

L'intérêt public suscité par les enjeux politiques à l'œuvre derrière les débats culturels hâte la circulation des thèmes, la communication entre groupes et le passage d'alliances à l'échelle internationale¹. L'étude de ces crises devait être approfondie par un sondage dans la presse quotidienne française : j'ai choisi des journaux de tirages et de lectorat importants, en variant si possible les types de presse auxquels je recourais : d'un côté *Le Temps*, *Le Journal*, *Paris-Midi*, et *Le Gaulois*, de l'autre, plus avant-gardiste ou du moins intéressé par la vie des arts d'avant-garde, *L'Intransigeant* et *Gil-Blas*.

De volumineux dossiers de presse conservés dans certaines archives que j'ai consultées m'ont apporté des informations internationales et relativement exhaustives, d'autant plus qu'ils émanaient d'une sélection de *l'Argus de la presse*. En particulier : les albums de presse élaborés par Octave Maus, secrétaire du Salon des XX et de la Libre Esthétique, conservés aux Archives de l'Art des Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. Les dossiers constitués par le critique d'art Louis

¹ Christophe Charle, « Pour une histoire sociale comparée des débats intellectuels internationaux. L'exemple de la crise fin de siècle », *Internationalisierung, Internationalisation, Mélanges Schriewer*, Peter Lang, 2002.

Vauxcelles, et par Roger Marx, conservés à la Bibliothèque Doucet à Paris, sont classés par pays (« art allemand » etc.) et fournissent également un accès intéressant à la presse étrangère¹.

Pour s'informer sur l'évolution du champ artistique européen, il importait d'élargir mes lectures de critique d'art. La critique, qui est au premier chef une activité éditoriale, est accessible dans de nombreuses publications. Je me suis concentrée sur les publications de langue française, allemande et anglaise – avec quelques sondages dans les éditions espagnole, italienne ou néerlandaise, langues que je lis moins facilement.

Mon analyse devait ensuite se concentrer sur les artistes les plus investis dans l'internationalisation de l'art moderne. Les artistes d'avant-garde sont pour l'édition artistique une manne exceptionnelle, et il n'a pas été difficile de trouver, édités de leur vivant ou après leur mort, manifestes, écrits théoriques et correspondances de médiateurs importants. Certains catalogues d'expositions fournissent parfois des informations de première main - correspondances, extraits de journaux ou divers papiers exhumés pour l'occasion.

Élément indispensable à cette recherche enfin, les sources d'archives. Il était possible de parcourir le monde à la recherche de fonds concernés par l'internationalisation de l'art d'avant-garde avant 1914. J'ai donc pris le parti de consulter en priorité des fonds émanant de *passseurs* ou *médiateurs* essentiels pour cette étude. Certains artistes étaient incontournables : ainsi Paul Signac (Archives privées Signac-Cachin), l'architecte Henry Van de Velde et le peintre Théo Van Rysselberghe (Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, Bruxelles), certains artistes allemands dont on trouve des papiers dans les fonds du *Deutsches Literatur-Archiv de Marbach am Neckar* (DLA), près de Stuttgart ; ainsi qu'Henri Matisse (archives des Héritiers d'Henri Matisse), Pablo Picasso (archives Picasso, Musée Picasso, Paris). Les archives de Pierre Girieud et Constantin Brancusi, conservées à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou à Paris, ont apporté des informations intéressantes sur les années 1910. J'ai complété mes informations sur Girieud en consultant les archives conservées par son fils, M. Maxime Girieud, à Marseille. Les papiers de quelques critiques d'art ont été utiles : ceux de Roger Marx et Louis Vauxcelles (Bibliothèque Jacques Doucet), de plusieurs critiques allemands (conservés au DLA de Marbach), ou de Guillaume Apollinaire (BNF – souvent publiés dans des revues spécialisées).

J'ai cherché, d'autre part, à accéder à des fonds « plaques-tournantes », susceptibles de fournir un maximum d'informations sur l'internationalisation de l'art moderne. Et d'abord ceux de marchands d'art. Les archives de la Galerie Durand-Ruel ne sont pas ouvertes au public, mais un volume substantiel de documents a été publié par Lionello Venturi². Le fonds Vollard (Paris, Musée d'Orsay) révèle l'extension internationale des activités d'Ambroise Vollard, marchand d'art néo-

¹ Autre dossier de presse intéressant, celui du marchand D-H. Kahnweiler, conservé par la Galerie Louise Leiris. Il n'a été possible d'accéder qu'aux éléments reproduits dans les deux catalogues d'expositions, *Daniel-Henry Kahnweiler – marchand, écrivain, éditeur*, Catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1984 ; et *Donation Louise et Michel Leiris – Collection Kahnweiler-Leiris*, catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1984.

² Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme, lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel*. Documents, Paris-New York, Durand-Ruel, 1939.

impressionniste et nabi qui sut constituer de solides réseaux amicaux et marchands en Allemagne et en Europe de l'Est. Je remercie Carine Peltier de m'avoir introduite au fonds Druet-Vizzavona, hélas peu utilisable pour mes recherches. Détenteur des archives de la Galerie Bernheim-Jeune, M. Guy-Patrice Dauberville, petit-fils de Josse Bernheim-Jeune, a accepté de me rencontrer et de répondre à mes questions. De même M. Quentin Laurens, héritier de la galerie Leiris-Kahnweiler, a bien voulu discuter avec moi de l'action de Daniel-Henry Kahnweiler, le marchand de Braque et Picasso. Ces informations ont été complétées par un entretien avec Pierre Assouline, l'auteur d'une biographie de Kahnweiler, et qui a pu me renseigner sur les fonds de la galerie Leiris. Il est regrettable, cependant, que M. Laurens refuse systématiquement d'ouvrir ses archives aux chercheurs. Même si une partie des archives Kahnweiler est reproduite dans deux catalogues d'exposition¹.

A Bruxelles, les Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique conservent les volumineuses archives des Salons des XX et de la Libre Esthétique. On y trouve les lettres adressées par les artistes de l'avant-garde européenne à Octave Maus, leur organisateur, de 1884 à 1913. D'autres fonds personnels étaient utiles pour préciser le rôle de quelques médiateurs ou fournir des informations ponctuelles – en particulier la correspondance des peintres Théo Van Rysselberghe ou Eugène Boch. A Berlin, j'ai consulté les archives d'Hervarth Walden, fondateur de la revue expressionniste puis du Salon d'avant-garde *Der Sturm*, carrefour après 1912, entre France, Allemagne, Italie, Russie et Europe centrale. On y trouve des lettres adressées à Walden par des acteurs allemands, suisses, autrichiens, polonais (le Comte Kessler, Paul Klee, August Macke, Franz Marc, Max Ernst, Oskar Kokoschka, Adolph Loos, Otto Freundlich), parisiens (Apollinaire, Delaunay, Blaise Cendrars, Derain, Gleizes, Fernand Léger), russes (Kandinsky, Archipenko, Jawlensky) mais aussi futuristes italiens (Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini...), américains (Albert Boch) ou nordiques (Gösta Adrian-Nilsson, Jacoba van Heemskerck).

Marbach am Neckar enfin et son immense *Deutsches Literatur-Archiv* ont permis d'accéder aux archives de la revue cosmopolite *PAN*, mais surtout à celles du comte Kessler, introducteur exceptionnel de l'art post-impressionniste dans les pays germaniques, ainsi qu'aux papiers d'autres médiateurs (Julius Meier-Graefe, le baron de Bodenhausen, le mécène Alfred Walter Heymel, le critique d'art Julius Elias...). Enfin un séjour à Munich, au *Zentralinstitut für Kunstgeschichte*, m'a permis de consulter des revues allemandes, autrichiennes ou même françaises plus difficiles d'accès ailleurs, ainsi que certains catalogues d'expositions de l'époque. J'ai jugé ce séjour plus important qu'un séjour aux archives du *Blauer Reiter* dont une partie des fonds a déjà été publiée.

Une thèse pêche toujours par ses lacunes. Il aurait certes été très fructueux de compléter ces voyages par un séjour au Getty Institute en Californie, un au CASVA de Washington et un en Grande-Bretagne. Mes ressources, temporelles comme financières, ne l'ont pas permis. J'ai fait confiance à M. le Professeur Yves de Chassey (Université de Tours), d'après lequel un séjour américain n'était pas impératif, étant donné la masse des données publiées sur un art « moderne »

¹ *Daniel-Henry Kahnweiler – marchand, écrivain, éditeur*, cat. exp., MNAM, Paris, 1984 ; et *Donation Louise et Michel Leiris – Collection Kahnweiler-Leiris*, cat. exp., MNAM, Paris, 1984.

apparu d'ailleurs très tardivement à New York. Un descriptif très détaillé des fonds du Getty Institute est d'ailleurs disponible sur Internet. Ont été très utiles, notamment, les descriptions des fonds Raffaëlli, Kandinsky, de Boccioni et Signac. Je regrette de n'avoir pas pu me rendre en Grande-Bretagne, d'autant plus que les relations artistiques entre l'Angleterre et le continent font partie des chantiers les plus prometteurs de l'histoire culturelle. Il reste que certaines sources éditées, comme les papiers de Whistler, les mémoires de William Rothenstein ou George Moore, ou les écrits laissés par Jacques-Émile Blanche permettent de reconstituer bien des éléments du réseau franco-anglais de l'art moderne.

Je remercie d'autant plus les institutions qui m'ont permis, par une bourse ou par des aménagements d'emplois du temps, de me consacrer à ces séjours en archives hors de France. L'Institut d'Histoire moderne et contemporaine m'a permis de m'absenter plusieurs mois d'un rattachement a priori continu, et financé un séjour à Bruxelles. Le département d'Histoire et d'Histoire de l'Art de l'Université de Reims a de même accepté de semestrialiser mes enseignements : j'ai pu donc consacrer deux semestres à mes voyages. Le Centre allemand d'Histoire de l'Art de Paris m'a ouvert ses collections de revues germanophones, son importante bibliothèque, m'a fait participer à ses recherches ; je remercie son directeur, le Professeur Thomas W. Gaethgens, d'avoir financé un séjour à Munich et plusieurs mois de recherches sur les relations artistiques franco-allemandes. Enfin le Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne, par une bourse d'aide à la mobilité, m'a permis de passer plusieurs semaines à Marbach am Neckar puis à Berlin.

I. Sources d'archives

1. Paris

Bibliothèque de l'Arsenal : Fonds Joséphin Péladan (correspondances, coupures de presse, manuscrits, écrits sur l'art, carnet d'adresses).

Archives du Musée d'Orsay : Fonds Vollard (correspondances d'artistes, reçus d'artistes, factures diverses, registres, copies de lettres envoyées à ses correspondants, agendas de la galerie, registre des expéditions d'œuvres en province et à l'étranger...)

Bibliothèque Jacques Doucet : Fonds Vauxcelles (cartons 3 à 6 : Allemagne) ; Fonds Roger Marx (cartons III, V, VI, XII) ; Fonds Clovis Sagot.

Archives Picasso : Catalogues d'expositions. Correspondances reçues de Field Hamilton, Ambroise Vollard, Daniel-Henry Kahnweiler, Kees Van Dongen, M. Prampollini, Moïse Kisling. Il fut impossible d'obtenir de réponses favorables à une consultation, de la part des ayant-droit d'autres correspondants de Picasso.

Archives Matisse : Correspondances reçues par Matisse (Guillaume Apollinaire, Bernheim-Jeune, Braune, Bruce, Caspari, Coleman, Dewey, Druet, Faure, Flechtheim, Roger Fry, Galanis, Glaser, Paul Guillaume, Fritz Gurlitt, Halvorsen, Harris, Kahnweiler, Kandinsky, Liebermann, Luce, Maillol, Manguin, Marquet, Morosoff, Nau, Pach, Prichard, Purmann, Quinn, Léonce Rosenberg, Paul Rosenberg, Schames, Schuwer, Marcelle et Georgette Sambat, Severini, Paul Signac, Steichen, Leo, Sarah et Michel Stein, Serge et Ivan Stschoukine, Van Dongen, Louis Vauxcelles, Ambroise Vollard, Berthe Weill, Leonid Zadkine)

2. Marseille

Archives Pierre Girieud (M. Maxime Girieud, 10 rue Estelle, 13000 Marseille)

3. Bruxelles

Bibliothèque Royale Albert Ier, Archives et Musée de la Littérature : Fonds Henry Van de Velde; Fonds Émile Verhaeren; Fonds Georges Rodenbach

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain : Archives des XX et de la LE : Fonds Vander Linden : correspondances adressées au secrétaire des XX, directeur de la Libre Esthétique, Octave Maus ; Fonds Bouquelle, archives Eugène Boch : en particulier sa volumineuse correspondance avec O. Maus ; diverses lettres

4. Marbach am Neckar, Deutsches Literatur-Archiv

Fonds Kessler : Manuscrits du Comte Kessler ; Journal : Harry Graf Kessler, *Tagebücher*, consultés pour 1898-1912 ; Divers brouillons d'articles (en particulier d'un essai sur la controverse Whistler-Ruskin : « Whistler wider Ruskin : Kunst und Kunstkritiker ») ; Correspondances reçues par le Comte Kessler : (Lettres d'artistes : Jacques-Émile Blanche, de Henry Edmond Cross, le couturier Mariano Fortuny, Curt Herrmann, Wassily Kandinsky, Max Liebermann, Maximilien Luce, Aristide Maillol, George Minne, Odilon Redon, Charles Ricketts, Auguste Rodin, Henry van

de Velde, Paul Signac, Thorn-Prikker, Maria et Théo Van Rysselberghe, Vuillard... ; Lettres d'amateurs et d'administrateurs d'art : Léonce Bénédite, le Baron Denys Cochin, le comte de Montesquiou-Fézensac, Thadée Natanson, Louis Rouart... ; Lettres de marchands d'art et d'organiseurs d'expositions : Eugène Druet, Paul Durand-Ruel, Félix Fénéon (pour la Galerie Bernheim-Jeune), Octave Maus, Clovis Sagot, Ambroise Vollard, Herwarth Walden... ; Lettres de critiques d'art : Théodore Duret, Octave Mirbeau, Gabriel Mourey, Émile Verhaeren...)

Fonds Bodenhausen : lettres de Félix Fénéon, Axel Gallén, du Comte de Grancey, de Henry Hyman, Maximilien Luce, Aristide Maillol, Constantin Meunier, George Minne, Edvard Munch, Jean Puy, Auguste Rodin, Paul Signac, l'Union Centrale des Arts Décoratifs, le Cercle central de Paris, Ambroise Vollard, Théo Van Rysselberghe...

Fonds A.W. Heymel : lettres de Félix Fénéon, Julius Meier-Graefe, Henry Van de Velde, Alfred Stieglitz, Heinrich Thannhauser, du Frankfurter Kunstverein, Marcel Guérin...

Fonds Ludwig von Hofmann : Lettres de Armand Dayot, Maurice Denis, William Ritter, William Rothenstein, Théo Van Rysselberghe, Fritz Thaulow...

Fonds Julius Levin (lettres diverses de la presse française et de musiciens français)

Fonds Klemm (souvenirs manuscrits sur Apollinaire et Carl Einstein : Aufzeichnungen über Begegnungen mit Apollinaire, Becker, Benn, Binding, Däubler, Dehmel, Carl Einstein, Hauptmann, Hofmannsthal, Lasker-Schüler, Penzoldt, ...)

Fonds Flaischlen (lettres de Van de Velde et de R. Gachet)

Fonds Unus (lettres de Shannon)

Fonds Rilke (lettres à Eugène Carrière)

5. Berlin

Sturm-Archiv : Correspondances adressées à Herwarth Walden par artistes, critiques, écrivains, marchands européens ; *Gästebücher* (Livres d'Or de Neill Walden)

II. Sources imprimées

1. Dictionnaires, annuaires, répertoires.

LABAT-POUSSIN, Brigitte, *Archives de l'École nationale des Beaux-Arts (AJ⁵²¹ à 1415)* : inventaire, par Brigitte Labat-Poussin, Conservateur en chef aux Archives nationales, avec la collaboration de Caroline Obert, conservateur aux Archives nationales, Paris, Centre historique des archives nationales, 1998, 576 p.

Larousse mensuel illustré, Revue encyclopédique universelle publiée sous la direction de Claude AUGÉ, Paris, Librairie Larousse, 1906-1913.

LORENZ, Otto, *Catalogue général de la Librairie française*, Paris, Librairie Nilsson, 1896...

MINISTÈRE DU COMMERCE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, Imprimerie nationale, 6^e année, 1883....

Préfecture DE LA SEINE, *Annuaire Statistique de la Ville de Paris*, Paris, Masson, 1880-1920.

Qui êtes vous ? Annuaire des contemporains, Paris, 1908 et 1924.

STATISTIQUE GÉNÉRALE DE LA FRANCE, *Dénombrement des étrangers en France, résultats statistiques du dénombrement de 1891*, Paris, Imprimerie nationale, 1893.

STATISTIQUE GÉNÉRALE DE LA FRANCE, *Résultats statistiques du dénombrement de 1891*, Paris, Imprimerie nationale, 1894.

VAPEREAU, G., *Dictionnaire universel des contemporains contenant toutes les personnes notables de la France et de l'étranger*, Paris, Hachette, 1893 (6^e éd).

2. Catalogues d'expositions et de Salons, guides artistiques (classement alphabétique)

„Die Neue Kunst“/ *The New art* / *L'évolution nouvelle*, Gesamtkatalog der II. Gesamtausstellung, Neue Kunst Hans Goltz, München / Odeonsplatz Nr. 1, August-September 1913, Illustrierte Ausgabe dieses Kataloges mit 50 Abbildungen, M.2. 147 p.

2^e Salon de Mai – 1913 – Catalogue des œuvres de peinture, sculpture, dessin et art décoratif exposées dans les ateliers du Quai Rive-Neuve Sous la Présidence d'Honneur de Auguste Rodin et Auguste Renoir - Du 1^{er} au 15 Mai 1912 – Première Exposition, Paris, 1912, 34 p. ill.

Ausstellung Belgischer Kunst, unter dem Protektorate de belgischer Regierung, Veranstaltet durch die Gesellschaften Art Contemporain – Antwerpen, und Société royale des BA, Brüssel. Lokal der Sezession, Kurfürstendamm, 208/9, Berlin (1^{er} oct – 1^{er} nov 1908), 42 p.

Austellung Pablo Picasso – cat. exp., Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, Februar 1913, n. p., Munich, 1913.

Berlin, catalogues de la *Sécession* (1899-1914)

BORDEAUX, Henry, *Les Salons de Paris en 1894*, extrait du *Magazin littéraire*, Gand, Typographie A. Siffer, 1894, 31 p.

BOUYER, Raymond, *L'Art et la vie au Salon du Champ de Mars*, Extrait de *L'Artiste*, juin 1894, Paris, 1894, 21 p.

Bruxelles, catalogues des *XX* et de la *Libre Esthétique* (1884-1913).

Bulletin mensuel de l'ordre de la Rose + Croix, du Temple et du Graal, contenant le catalogue du IV^e Salon (20 mars – 20 avril 1895) III^e année, Paris, avril 1895, 61 p.

Bulletin mensuel de l'ordre de la Rose + Croix, du Temple et du Graal, contenant la Critique des Trois Salons (Rose + Croix, Champ de Mars, Champs-Élysées), III^e année, Paris, mai 1895, 61 p.

Cat. exp. Prague, 45. *Vystava. S.V. U. Manes*, [...] *Moderni Umeni* [exposition d'art moderne] [...], Prague, 1914 ; préface d'Alexandre Mercereau, n. p.

Catalogue de la Première Exposition internationale des Beaux-Arts, Palais de l'Industrie, Munich, du 20 juillet au 31 octobre 1869. Munich, 1869, 96 p.

Catalogue des œuvres de Matisse et de Picasso exposées Galerie Paul Guillaume 108, Faubourg Saint-Honoré à Paris ; du 23 janvier au 25 février 1918, Paris, 1918, n. p.

Catalogue du Salon de la Rose + Croix (10 mars – 10 avril), Paris, Galerie Durand-Ruel, MDCCCXCII [1892].

Catalogue raisonné du Salon des Indépendants, 1884-2000, Les Indépendants dans l'histoire de l'art, Paris, Salon des Indépendants, Grand-Palais des Champs-Élysées, 2000, sous la direction de Suzanne Vincent, secrétaire générale de la Société des Artistes Indépendants.

CHAALONS D'ARGE, Auguste, *Artistes - Notice sur les tableaux des artistes étrangers et les principaux ouvrages de sculpture, gravure, architecture, dessin, aquarelle, miniature, numismatique, lithographie, chromo-lithographie, photographie de l'Exposition de 1859*, Paris, Plu, 1859.

COURBET, Gustave, *Exhibition et vente de 38 tableaux et 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet*. (Catalogue rédigé par l'artiste et précédé de : *Le Réalisme*, signé : G. C.), Paris : impr. de S. Raçon, (1855), 4 p.

DUGNAT, Gai  t  , *Les catalogues des salons de la Société nationale des beaux-arts*. I, 1890-1895 ; II., 1896-1900, Paris, l'Echelle de Jacob, 2000 et 2001, 450 et 377 p.

Erster Deutscher Herbstsalon, Berlin 1913, Der Sturm, Leitung : Herwarth Walden, Berlin, 1913, 32 p. , ill.

Exposition de tableaux de F. Iturrino et P. -R. Picasso, du 25 juin au 14 juillet 1901, Galeries Vollard, 6, rue Laffitte, Paris.

Exposition internationale universelle de 1900 – Catalogue général officiel, Tome Second, Groupe II, Œuvres d'art ; Classes 7    10. Paris, Imprimerie Lemercier, 1900.

Exposition universelle de 1878. *Guide itinéraire du visiteur*, Paris, 1878.

Exposition universelle de Paris, 1889 : Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies, *Catalogue général officiel : Beaux-arts*, Lille, 1889.

Exposition universelle de Vienne en 1873. France. Commission supérieure. Rapports. Paris, Imprimerie nationale, 1876, 683 p. Groupe XII : Arts graphiques (par M. G. Masson) ; Photographie (par M. A. Davanne) – voir le t. III ; Groupe XXV : voir le T. IV : Beaux-Arts : par Maurice Cottier (p. 261)

Exposition universelle internationale de 1878, à Paris, Catalogue officiel publié par le Commissariat Général, t. I, Groupe I, Œuvres d'art, classes 1 à 5, 4   édition, Paris, Imprimerie nationale, 1878, 387 p.

Galerie B. Weill – 25, rue Victor-Massé. *6   exposition organisée par P. Ma  nach – Tableaux et Pastels de Louis-Bernard Lemaire et de Picasso*. Du 1  r au 15 avril 1902.

GAUTIER, Théophile, *Les Beaux-arts en Europe. 1855*, 2 volumes, Paris, 1855-56.

Geste esthétique – Catalogue du Salon de la Rose + Croix (10 mars – 10 avril 1892), Galeries Durand-Ruel, 11, rue Le Peletier, Paris, Imprimerie A. Warmont, 1892, 35 p.

GORDON, Donald E., *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, Prestel Verlag, Munich, 1974, 2 vol., 361 et 907 p.

Guide itinéraire du visiteur à l'Exposition universelle de 1878, Paris, Alban Chaix, Imprimerie et Librairie centrale des Chemins de Fer, 1878, 108 p.

II   Geste esthétique – Catalogue du Salon de la Rose + Croix (28 mars – 30 avril 1893), Paris, Palais du Champ de Mars (d  me central), Librairie Nilsson, Paris, XLVI et 168 p. (catalogue illustré)

Illustrated catalogue of the Universal exhibition : published with *The Art-journal*, London-New York, Virtue and Co., [1868].

Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Coeln, 1912, Städtische Ausstellungshalle am Aachener Toor, 25 Mai – 30 Septembre 1912, Cologne, Dumont, 1912, 104 p. (cat), 68 p. (illustrations), XXVII p. (réclames).

Internationaler Künstlerbund München – Société internationale d'artistes, 1913 [„Die Ausstellung wird gezeigt in München / Dresden / Berlin / Köln / Frankfurt], Munich (?), 1913, n.p.

JOUIN, Henry, Archiviste de la commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France, Lauréat de l'Institut, *Notice Historique et analytique, des peintures, sculptures, tapisseries, miniatures, émaux, dessins, etc, exposés dans les Galeries des Portraits nationaux au palais du Trocadéro*, Paris, Imprimerie nationale, 1878.

Juryfreie Kunstschau im Ausstellungshaus Postdamer Str. 39-39a. Berlin, Verlag WM Baron . Berlin, 1911. 80 p.

Katalog der Herbst-Ausstellung, 1913, Verlag der « Ausstellungshaus am Kurfürstendamm » G.m.b.H., Berlin W., Victoriastrasse 35, 1913, 50 p.

Katalog der sechsten Kunstausstellung der Berliner Secession – Zeichnende Künste, Paul Cassirers Kunst-Verlag, Berlin, 1902 [1902/1903]

La Décoration intérieure allemande et les métiers d'art à l'exposition de Bruxelles 1910, Stuttgart, Julius Hoffmann, éditeur, 1910 (Paris, Librairie Fischbacher), 128 p.

La Rose + Croix du Temple et du Graal – VI^e Geste esthétique – Sixième Salon, catalogue, du 5 au 31 mars 1897, Paris, 1897.

LARAN, Jean, *Le Salon des Indépendants en 1912*, extrait du *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 1^{er} fascicule, Paris, 1912, 23 p.

Le Salon de Joséphin Péladan (Dixième année) – avec instauration de la Rose + Croix esthétique, Paris, E. Dentu, mai 1891, ? p.

MONOD, Gabriel (éd.), *L'Exposition universelle de 1889, Grand ouvrage illustré historique, encyclopédique, descriptif...*, Paris, 1890.

National exposition of the productions of industry, agriculture and manufacture in France, London, G. Virtue, 1849.

Ordre de la Rose + Croix, III^e Geste esthétique, Troisième Salon, catalogue, du 8 avril au 7 mai 1894, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 29 p.

Paris-Guide, Paris, 1867.

Revue de l'Exposition universelle de 1889, par F. G. Dumas, L. de Fourcaud... Paris, Motteroz, 1889, 2 volumes, in-4.424 p.

Rosae Crucis – Templi et Graal ordinis constitutiones, Actae 1892-1893 [Constitutions de l'ordre – La Rose + Croix – le Temple et le Graal], Tours, 1893, 57 p.

Rose + Croix – règle et monitoire du Salon de 1892, Paris, E. Dentu, 1891.

Salon d'Antin (26, Avenue d'Antin) : *L'Art moderne en France – 1916*, Paris, juillet 1916. (Bibliothèque Picasso) Prague

Salons d'Automne : catalogues des expositions de 1903 à 1913.

Salon d'Automne Paris 1910 – Exposition des Arts décoratifs de Munich, guide officiel, 40 p.

Salon de la Rose + Croix ; Galerie des Arts Réunis, 28, avenue de l'Opéra, Catalogue des œuvres exposées, 1896, Paris, 1896, 20 p.

Salon des Indépendants : catalogues des expositions de 1884 à 1914.

Catalogue raisonné du Salon des Indépendants, 1884-2000, Les Indépendants dans l'histoire de l'art, Paris, Salon des Indépendants, Grand-Palais des Champs-Élysées, 2000, 591 p.

Salon de Mai 1912 – Catalogue des œuvres de peinture, sculpture, dessin et art décoratif exposées dans les ateliers du Quai Rive-Neuve Sous la Présidence d'Honneur de Auguste Rodin et Auguste Renoir - Du 1^{er} au 15 Mai 1912 – Première Exposition, Paris, 1912, 34 p. ill.

Sammlung deutscher Kunstwerke Brüssel 1910, Ausgewählt und eingeleitet von Paul Clemen; Verlag der Deutschen Photogravur Aktiengesellschaft, Siegburg bei Köln, 1910, XXVI p. ill. (ouvrage de Luxe)

Société des XX, catalogues des expositions des XX : 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893.

Société du Salon d'Automne : *Salon d'Automne 1910* : Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et arts décoratifs exposés au Grand Palais des Champs Élysées, Paris, Kugelman, 215 p.

Société du Salon d'Automne, *Exposition de 1903*, Evreux, Ch. Hérissey, [1903], 133 p.

Société du Salon d'Automne. *Salon d'Automne. Catalogue de la 6^e exposition*, Grand Palais des Champs-Élysées, Paris, du 1^{er} octobre au 8 novembre 1908, Paris, Librairie administrative Paul Dupont, 1908, 305 p.

Société du Salon d'Automne, *Exposition de 1913*, Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 15 novembre 1913 au 5 janvier 1914, Paris, Kugelmann, 1913, 344 p.

The Armory Show International Exhibition of Modern Art 1913, Arno Press, New York, 1972. Volume I : Catalogues; volume II : Pamphlets ; volume III : Contemporary and retrospective Documents.

The Art journal illustrated catalogue : the industry of all nations, 1851, London, published by George Virtue, [1851].

The illustrated catalogue of the Paris International Exhibition. 1878, London, George Virtue, [1878].

The International Society of Sculptors, Painters, and Gravers, *Catalogue of the Exhibition of International Art, Knightsbridge*, prepared by Carl Hentschel & Co (publishers to the Council), London, William Heinemann, 1898.

The Paris exposition, 1900, edited by D. Croal Thomson ; assisted by Herbert E. Butler and E. G. Halton, The Art journal office, H. Virtue and Company, 1901, 374 p.

Willms, A., *Contributions to the International Exhibition at Philadelphia*, 1876. London, Virtue and Company, [1876].

3. Presse et Revues

Coupures de Presse d'Octave Maus (Archives des XX et de la Libre Esthétique ; coupures de presse de la galerie Kahnweiler ; coupures de presse du conservées par Louis Vauxcelles (Fonds Vauxcelles, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, Paris) ; coupures de presse du conservées par Roger Marx (Fonds Roger Marx, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, Paris) ; cahiers de coupures de presse de Pierre Girieud (Archives Girieud, Marseille).

DU BUS, Charles, *Tables générales des cinquante premières années de la Gazette des Beaux-Arts*, 1859-1908, Paris, 1910.

G. BRIÈRE, H. STEIN, M. TOURNEUX, *Table générale de la Revue universelle des Arts*, Chartres, Société française de bibliographie, 1908.

Revue françaises :

Consultation systématique :

Gazette des Beaux-Arts, *L'Enclos* (avril 1895 – janvier-février 1899), *Le Mercure de France* (Série moderne) ; *La Revue blanche* (1891-1902) ; *La Revue indépendante* (mai 1884- 1895) ; *Revue de Paris* ; *Revue du Temps présent* (1906-1914) ; *Les Tendances nouvelles*, Organe officiel illustré de l'Union internationale des Beaux-arts, des Lettres, des Sciences et de l'industrie, with an Introductory Essay by Jonathan Fineberg, and a comprehensive Index in vol. IV prepared by Marianne Malone. Vol. I : n° 1-24, vol. II, vol. III, vol. IV. NY, Dacapo Press, 1980. *Montjoie !* (1913-1914).

Consultation ponctuelle :

Le Musée artistique et littéraire, revue hebdomadaire illustrée, 1^e année, tome deuxième, 1879 (A. Ballue, éditeur) ; *La Revue franco-allemande*, vol. 1, 1^e année (1899) ; *La Revue*. Ancienne *Revue des revues*, juil. 1900- ..., *Le Cri de Paris* (années 1910 et 1912) ; *Les images de Paris*, 1926, n° 63-67 et suivants (enquête : « Avons-nous une culture internationale ? » par Henri Poulaille)

Presse quotidienne

Paris-Midi, janvier-mars 1914 ; *Le Gil Blas* (mois d'octobre et novembre 1912) ; *L'Intransigeant* (janvier-août 1912) ;

Revue étrangère : Pan (Berlin) ; *Dekorative Kunst* (1905-1906, 1910) ; *Die Kunst*, 1911 ; *Pan* II (1910, 1911, 1912) ; *The Art Journal*, London, Ed. George Virtue (1849) ; *The Studio*, Londres (1893-...); *L'Art moderne*, Bruxelles (1881-1914) ; *La Jeune Belgique*, Bruxelles.

4. Critique d'art

APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art, 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes, par L.C. Breuning, Paris, Gallimard, 1960, 623 p.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres en prose complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard (Pléiade), 1991, 3 vol. Vol. 2 : Ecrits sur l'art, Critique littéraire, échos sur les lettres et les arts. 1854 p. Vol. 3 : 1993, 1617 p.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Marcel Duchamp 1910-1918*, Paris, L'Echoppe, 1994, 23 p

AURIER, Albert, *Textes critiques 1889-1892, De l'impressionnisme au symbolisme*, préface de Remy de Gourmont, 1893, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, 159 p.

AVENARD, Etienne, « L'Exposition d'art allemand à Paris », *La Grande Revue*, 25 septembre 1908, pp. 370-377.

BAEDEKER, Karl, *Paris et ses environs, Manuel du voyageur*, Paris, Ollendorf / Leipzig, Baedeker, 1907 (seizième édition), 466 p.

BAEDEKER, Karl, *Paris nebst einigen Routen durch das nördliche Frankreich – Handbuch für Reisende*, Leipzig, Verlag von Karl Baedeker, 1909 (siebzehnte Auflage), 454 p.

BAES, Edgar, *La Peinture flamande et son enseignement sous le régime des confréries de Saint Luc*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 1881, 224 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, I., Paris, Gallimard, La Pléiade, 1975, II 1976, p.

BAUDELAIRE, Charles, *Ecrits sur l'art*, Paris, Librairie générale française, 1992, p.

BENJAMIN, Walter, *Paris Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*. Paris, Cerf, 2000, 974 p.

BOUILLON, Jean-Paul et al., *La Promenade du Critique influent : Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990, 434 p.

BRIEGER-WASSERVOGEL, Lothaire, *A travers l'art contemporain*, Paris, Librairie artistique internationale (65, rue du Bac), 1910, 100 p., 58 ill.

BURCKHARDT, Jakob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860. Trad. fr. par H. Schmitt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, revue et corrigée par R. Klein, Paris, Plon, 1958.

BÜRGER, William, *Salons de W. Bürger*, avec une préface de Théophile Thoré, Paris, s.d., 438 p.

CARABIN, R., « Les écoles de Munich au salon d'Automne », *La Grande Revue*, 25 octobre 1910, pp. 828- 831.

CHAMPFLEURY [Jules-François-Félix Husson], *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy, 1857, 320 p.

CHANTAVOINE, Jean, *Munich*, Paris, H. Laurens, 1908, 155 p.

CHESNEAU, Ernest, *Peinture, sculpture, les Nations rivales dans l'Art*, Paris, Didier, 1868, 467 p.

COQUIOT, Gustave, *Cubistes, Futuristes et passéistes : Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture*, avec 48 reproductions, 6^e édition, Paris, Ollendorf, 1914, 278 p.

COQUIOT, Gustave, *Les Indépendants : 1884-1920*, Paris, Ollendorf, 1921, 239 p.

COTTIER, Maurice, *Exposition universelle de Vienne en 1873 : Rapport sur les Beaux-Arts*, Paris, Imprimerie nationale, 1873, 87 p.

DENIS, Maurice, *Théories. Du symbolisme de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 4^e édition, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920, 278 p. 1^e édition 1910, 2^e 1912, 3^e 1913.

DENIS, Maurice, *Nouvelles Théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914-1921*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1922, 290 p.

DUBOSC DE PESQUIDOUX, *L'Art dans les deux mondes, Peinture et sculpture (1878)*, Paris, E. Plon et C^{ie}, 1881, 2 t.

DUFOUR, Médéric (1866- ?), *Une philosophie de l'impressionnisme : Etude sur l'esthétique de Jules Laforgue*, Paris, A. Messein, 1904, 39 pages.

DUHEM, Henri, *Impressions d'art contemporain*, Paris, Eugène Figuière, 4^e édition, 1913, 325 p.

DURANTY, Louis-Edmond, *La nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Dentu, 1876, 38 p.

DURET, Théodore, *Critique d'avant-garde*, (1885), préfacé par Denys Riout, Paris, École nationale des Beaux-Arts, 1998, 161 p.

DUSSIEUX, Louis-Étienne, *Les Artistes français à l'étranger*, Paris-Lyon, Lecoffre Fils, 3^e édition, 1876, 643 p.

DUMONT-WILDEN, L., « Correspondance de Bruxelles - Les artistes français à Bruxelles », *Bulletin de l'Art*, 13 juin 1908. Coupure de presse, Bruxelles, M.L., 2390/655.

EINSTEIN, Carl, KRAMER, Andreas, « Zwischen Klassik und Avantgarde : Zwei unbekannte Texte Carl Einsteins aus den Jahren 1913 und 1914 », *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 43 (1999), pp. 33-48.

EINSTEIN, Carl, *Werke*, 3 volumes, Berlin, Medusa, 1980-1985.

FIERENS-GEVAERT, Hippolyte, *Essai sur l'art contemporain*, Paris, Alcan, 1897, 175 p.

FIERENS-GEVAERT, H., *Nouveaux essais sur l'art contemporain*, Paris, F. Alcan, 1903, 213 p.

FOURCAUD, Louis de, *Evolution de la peinture en France au XIX^e siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1890, Conférences de l'Exposition universelle internationale de 1889. 32 p.

FRY, Roger, *A Roger Fry Reader*, edited and with Introductory Essays by Christopher Reed, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1996, 440 p.

GALLAND, Georg, *Nationale Kunst. Gesammelte Aufsätze*, Leipzig, Im Xenien, 1910, 443 p.

GAUTIER, H., *Les Curiosités de l'Exposition de 1878*, Paris, 1878.

GEFFROY, Gustave, *La Vie artistique*, Paris, E. Dentu, éditeur, librairie de la Société des gens de lettres, 3, place Valois, Palais-Royal. 1^{ère} série : 1892, préface d'Edmond de Goncourt, pointe sèche d'Eugène Carrière, 375 p. ; 2^e série, 1893, pointe sèche d'Auguste Rodin, 396 p. ; 3^e série, 1894, préface de l'auteur, pointe sèche d'Auguste Renoir, 395 p. ; 4^e série, 1895, 334 p.

GEFFROY, Gustave, « Significations de l'art », in *Cahiers d'Art et de Littérature*, Paris, mai 1905, pp. 2-4 (tiré à part).

GERMAIN, André, *Les idées dans la peinture allemande contemporaine. Frantz Stuck et Leo Samberger*, Extrait du *Correspondant*, Paris, L. de Soye et Fils, imprimeurs, 1903, 36 p.

GERSBACH, Robert Fr. H., *Der Preußische Staat als Kunstwerk. Eine Einführung in die Staatsbürgerkunde von Preußen*. 2. Aufl. Berlin, Kameradschaft 1919. X, 56 p.

GOURMONT, Remy de, *Le chemin de velours: nouvelles dissociations d'idées*, Paris, Mercure de France, 1902.

GRAUTOFF, Otto, « Claude Monet – Von Otto Grautoff in Paris », in : *Velhagen und Klasings Monatshefte*, Jg.27, Bd. 2, pp. 361-370.

GRAUTOFF, Otto, *Auguste Rodin*, Velhagen und Klasing (Künstler-monographien, XCIII), Bielefeld und Leipzig, 1908, 104 p.

GURLITT, Cornelius, *Die Deutsche Kunst seit 1800. Ihre Ziele und Taten*, Berlin, Georg Bondi, Berlin, 1924, 536 p.

HOLL, J.-C., « Les Salons du printemps : Les Indépendants, la Nationale, les Artistes français », in *Cahiers d'Art et de Littérature*, Paris, mai 1905, pp. 5- 51.

HOLL, J.-C., « Troisième exposition de l'association des artistes espagnols », in *Cahiers d'Art et de Littérature*, Paris, mai 1905, pp. 52-56.

HOLL, J.-C., « Le Salon d'Automne », *Cahiers d'Art et de Littérature*, Paris, 1905, pp. 73-90.

HOLL, J. C., « Le Salon d'Automne », *Cahiers d'Art*, Paris, 1906, pp. 67-114.

HOLL J. C., « Trois cas de conscience artistiques : Van Gogh, Gauguin, Cézanne », *Akadosmos*, 15 février 1909, pp. 188-199.

HOLL, J. C., *Après l'impressionnisme*, Paris, Bib. du XX^e siècle, 1910, 75 p.

HOLL, J.-C., *La jeune Peinture contemporaine : Maurice Denis, Georges d'Espagnat, Albert André, Maximilien Luce, Paul Signac, Charles Guérien, Pierre Laprade, Henri Déziré, Albert Marquet, Louis Charlot, Claude Rameau, Charles Lacoste*, Paris, édition de la Renaissance contemporaine, 41, rue Monge, 1912, 156 p.

HUYSMANS, Joris-Karl, *L'Art moderne*, (Paris, Charpentier, 1883) in *Œuvres complètes*, VI, Paris, éditions G. Crès et C^{ie}, 1928, 307 p.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Certains*, in *Œuvres complètes*, (Paris, Tresse et Stock, Novembre 1889) in *Œuvres complètes*, X, Paris, éditions G. Crès et C^{ie}, 1928, X, 212 p.

JACOB, Max [Léon David], *Chroniques d'art, 1898-1900*, présentées par Lawrence A. Joseph, Paris, Archives des arts modernes, vol. 4, 1987, 163 p.

- JEANNERET, Ch. E., architecte [Le Corbusier], *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, 1912, 74 p.
- KAHN, Gustave, *Artistes contemporains. Max Liebermann.* (S. l. n. d.) In-4°, paginé 285-298, fig., pl., portr. Extrait de la *Gazette des Beaux-arts*. T. 26, 1901.
- KAHN, Gustave, *Das Weib in der Karikatur Frankreichs...* Stuttgart, Hermann Schmidt, (s. d.), VIII-470 p.
- KAHN, Gustave, *Montmartre et ses artistes*, n° spécial de *L'Art et le Beau*, n° 4, Paris, Librairie artistique et littéraire, 1907, 36 p.
- KRAMÁR, Vincenc, *Le Cubisme*, édition établie par Hélène Klein et Erika Abrams, Avec la collaboration de Jana Claverie. Traduit du Tchèque par Erika Abrams, présenté par Yves-Alain Bois et Vojtech Lahoda, Paris, ENSBA, 2002, 123 p.
- LAFENESTRE, Georges, *Exposition internationale de 1889 à Paris : Rapports du Jury international*. Groupe I : Œuvres d'art, Paris, éd. Alfred Picard, 1890.
- MALPEL, Charles, *Notes sur l'art d'aujourd'hui et peut-être de demain*, Tome premier, Paris, Bernard Grasset / Toulouse, Privat, 1910, 250 p.
- MATISSE, Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1992, 1972, 365 p.
- MAUCLAIR, Camille, *L'art en Silence*, Paris, Soc. d'Etudes littéraires et artistiques, 1901, 338 p.
- MAUCLAIR, Camille, *The French Impressionists (1860-1900)*, London-New York, Duckworth & Co, E.P. Dutton & Co, [1903], 211 p.
- MAUCLAIR, Camille, *L'impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904, 238 p.
- MAUCLAIR, Camille, *De Watteau à Whistler*, Paris, E. Fasquelle, 1905, 338 p.
- MAUCLAIR, Camille, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, E. Fasquelle, 1906, XIII-326 p.
- MEIER-GRAEFE, Julius, « Epigonen », in *Dekorative Kunst*, II, Vol. 4, Heft 10, 1899, pp. 129-131.
- MEIER-GRAEFE, Julius, *Manet und sein Kreis*, Berlin, J. Bard, [1903], 66 p.
- MEIER-GRAEFE, Julius, *Der moderne Impressionismus*, Berlin, Bard, 1904, 60 p.
- MEIER-GRAEFE, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst : Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Ästhetik* (Histoire de l'évolution de l'art moderne : regard comparatif sur les arts plastiques, contribution à une nouvelle esthétique), Stuttgart, 1904. Vol. I : Der Kampf um die Malerei.
- MEIER-GRAEFE, Julius, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart, 1905.
- MEIER-GRAEFE, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst : zweite umgearbeitete und ergänzte Auflage mit mehr als 600 Abbildungen in drei Bänden*, R. Piper & Co Verlag, München, t.I (1914), t. II (1915), t. III (1915, mais un encart publicitaire fait état de la date 1924), 572 p.
- MENARD, René, *Le Monde vu par les artistes : géographie artistique*, ouvrage orné d'environ 600 Gravures et cartes, Paris, Ch. Delagrave, 1881, 999 p.
- MICHEL, André, *Histoire de l'art : depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. VIII : L'Art en Europe et en Amérique au XIX^e siècle et au début du XX^e. Paris, Armand Colin, 1929.
- MIRBEAU, Octave, *Combats esthétiques*, édition établie, présentée et annotée par Pierre MICHEL et Jean-François NIVET, Paris, Séguier, 1993. t. 1 : 1877-1892, 520 p. ; t. 2 : 1893-1914, 640 p.
- MORICE, Charles, *La Peinture en 1905 : l'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » de Charles Morice*, éd. Philippe Dagen, Paris, Archives des Lettres modernes, 1986, 147 p.
- MOUREY, Gabriel, *Propos sur les beautés du temps présent*, Paris, P. Ollendorf, 3^e édition, 1917 (1^e édition 1913), 202 p.
- MUTHER, Richard, *Geschichte der Malerei*, vol. 3 (18. und 19. Jahrhundert). III. Auflage, Berlin, Carl P. Chryselius, 1920, 602 p.
- PFAU, Ludwig, *Maler und Gemälde : Kritische Studien*, Stuttgart, Leipzig, Berlin, Deutsche Verlags-Anhalt, 1888, 540 p.
- NIZET, Henri, *Bruxelles rigole*, Librairie Henry Kistemaeckers, Bruxelles, 1884.
- OLIVIER-HOURCADE (Olivier-Bag), *La Tendence de la Peinture contemporaine*, avec reproductions de peintures, *Revue de France et des pays français*, 328, rue Saint-Jacques, Paris, 1912, 30 p.
- OZENFANT, JEANNERET, *Après le Cubisme*, préface de Françoise Ducros, Paris, Altamira, 1999 (1920), 94 p.

PUY, Michel, *Le dernier état de la peinture. Les Successeurs des impressionnistes*, Paris, Le Feu, s.d., 69 p.

PUY, Michel, *L'Effort des peintres modernes*. Paris, Albert Messein, 1933, 158 p.

Pour ou contre le fauvisme : textes de peintres, d'écrivains et de journalistes réunis et présentés par Philippe Dagen, Paris, Somogy, Editions d'art, 1994, 237 p.

RÉAU, Louis, *Cologne (Les villes d'art célèbres)*, Paris, Librairie Renouard H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, 1908.

RÉAU, Louis, *Les Musées de Berlin*, Extrait de la *Revue de Paris*, 15 mars 1909, pp. 364 – 388.

RÉAU, Louis, *L'exposition centennale d'Art français (1812 –1912) à Saint Petersbourg*, Extrait de la *Revue contemporaine*, 1916, 46, p. 155 – 171 ; Signé « Louis Réau, directeur de l'Institut français »

RÉAU, Louis, *L'art français sur le Rhin*, Paris, Honoré Champion, 5 Q Malaquais, 1922, 185 p.

RÉAU, Louis, *Histoire de l'expansion de l'art français* Le monde latin. Italie, Espagne, Portugal, Roumanie, Amérique du Sud, Paris, Henri Laurens, 1933.

RÉAU, Louis, *Vienne. Schönbrunn et les Abbayes d'Autriche*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, Editeur, 6 rue de Tournon, 6., 1932. Les villes d'art célèbres. Ouvrage orné de 108 Gravures. Par Louis Réau, Directeur de l'Institut français de Vienne.

RÉAU, Louis, *Les primitifs allemands*, Paris, Henri Laurens, 6 rue de Tournon, collection „Les grands artistes. Leur vie – leur oeuvre“ collection d'enseignement et de vulgarisation. Placé sous le haut patronage de l'Administration des Beaux-Arts.

RITTER, William, *Études d'art étranger*. Joseph Mehoffer – Rimskiy Korsakov – Gustave Mahler – Böcklin – Hermann Urban – Nicolas Gysis – Nijoulae ion Grigoresco – Blasco Ibañes – Karel Korakovic – Johann Strauss – Albert Wellti – Edvard Munch – Edgar Tinel, etc., etc. Paris, Mercure de France, 2^e édition, 1906, 471 p.

RODENBACH, Georges, *L'Élite (Écrivains, orateurs sacrés, Peintres, sculpteurs)*, Paris, E. Fasquelle, 1899, 294 p.

ROSENTHAL, Léon, *Notre art national. Abrégé de l'histoire de l'art français des origines à nos jours : A l'usage des cours moyen et supérieur de l'enseignement primaire et des classes élémentaires des lycées et collèges*. Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1911, 47 p.

ROUYEYRE, A. L. M., éd., *Exécution secrète d'un peintre [M. Cariot] par ses confrères avec la défense du président du Salon d'Automne*, Paris, Mercure de France, 1912, 30 p.

ROUX DE LA MAZELIÈRE, Antoine, marquis de, *La Peinture allemande au XIX^e siècle*, ouvrage accompagné de 103 gravures hors texte, Paris, Plon, 1900, 425 p.

SALMON, André, *La Jeune peinture française*, Paris, Société des Trente, 19, quai Saint-Michel, 1912, 124 p.

SCHMITZ, Camille, *A propos du Salon d'automne : extrait de la Revue Internationale de Sociologie*, Paris, Giard et Brière, 1912, 16 p.

La Section d'or : Numéro spécial consacré à l'Exposition de la "Section d'Or", Première Année, n° 1, 9 octobre 1912. Reproduction pour l'exposition Section d'Or, Montpellier, Musée Fabre, 2000.

SIGNAC, Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, éditions de la *Revue blanche*, 1899, 130 p. (paru également dans la revue *PAN*, Berlin, Juillet 1898, avant d'être tiré à part lors de la première exposition néo-impressionniste en Allemagne, galerie Keller & Reiner à Berlin du 22 octobre au 2 décembre 1898). Dernière édition française par Françoise Cachin, Paris, Hermann, 1978, 205 p.

STIER-SOMLO, Fritz, *Der Staat als Kunstwerk und die Wirklichkeit*, Leipzig, Deutsche Zukunft 1908. 17p.

TAINÉ, Hippolyte, *De l'idéal dans l'art : leçons professées à l'Ecole des beaux-arts*, Paris de l'éd. de Paris : G. Baillière, 1867, 183 p.

TAINÉ, Hippolyte, *Philosophie de l'art*, 9^e éd., Paris, Hachette, 1901 (1867), 2 vol., 277 et 360 p.

TAINÉ, Hippolyte, *Philosophie de l'art. Voyage en Italie. Essai de critique et d'histoire*. Textes réunis et présentés par Jean-François Revel, Paris, Hermann, 1964, 195 p.

THORÉ, Théophile, sous le pseudonyme de W. BÜRGER, *Salons de Théophile Thoré, 1844-1848*, Paris, 1868.

THORÉ-BÜRGER, *Salons de William Bürger, 1861-1868*, 2 tomes, Paris, Renouard, 1870.

TURPIN, Georges, *La Stratégie artistique* – Précis documentaire et pratique suivi d'opinions recueillies parmi les personnalités du monde des arts et de la critique, Editions de l'Epi, Paris, 1929, 188 p.

TSCHUDI, Hugo von, *Edouard Manet*, Berlin, Bruno Cassirer, 1902, 46 p.

VACHON, Marius, *Les peintres étrangers à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, Ludovic Baschet, 1878, 81 p.

VACHON, Marius, *La Crise industrielle et artistique en France et en Europe*, Paris, Librairie illustrée, 1886, 316 p.

VACHON, Marius, *Pour devenir un artiste – Maximes, conseils, et exemples d'après les maîtres français contemporains*, illustrations par A. Hotein, Paris, Ch. Delagrave, 1903, 289 p.

VACHON, Marius, *La préparation corporative à la guerre artistique et industrielle de demain avec l'Allemagne*. Supplément. Documents officiels. Pétitions de Corporations d'industries d'art, d'Associations artistiques, littéraires, archéologiques et scientifiques. La réponse de M. le Ministre des Beaux-Arts à l'Union syndicale des Industries et commerces de Luxe de Paris. L'Exposition boche du Pavillon de Marsan, au Louvre. La Caporalisation à l'Allemande des industries d'art françaises. Nouvelles suggestions et propositions. Paris, 1918, 32 p.

VALETTE, Maurice, *Les Révolutions de l'art*. Lettre-préface de M. Gérôme, Paris, Marpon et Flammarion, 1890, 482 p.

VAUXCELLES, Louis, *Le Fauvisme*, Paris, Olbia, Collection Regard sur l'Art, 1999, 143 p.

VERHAEREN, Émile, *Écrits sur l'art*, introduction de Paul Aron, t. 1, 1881-1892, t.2, 1893-1916, Bruxelles, Labor, « Archives du Futur », 1997, 1037 p.

VOLLARD, Ambroise, *Paul Cézanne*, Paris, Galerie A. Vollard, 1914, 58 p.

VOLLARD, Ambroise, *La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, Vollard, 1919 ; 262 p.

VOLLARD, Ambroise, *Degas (1834-1917)*, Paris, Crès et Cie, 1920. 120 p.

WAGNER, Richard, *Art et Politique*, Bruxelles, Imprimerie de J. Sannes, 1868.

WAGNER, Richard, *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, Leipzig, J.J. Weber, 1868.

WAGNER, Richard, *Oper und Drama*. Hrsg und kommentiert von Klaus Kropfinger ; Stuttgart, Philipp Reclam 1994. 548 p.

WHISTLER, James McNeill, *The Gentle Art of Making Enemies*, London and New York, J. W. Lovell, 1890, 292 p. (Une transcription du manuscrit original de cette conférence, conservé à la Glasgow University Library (Whistler W780), est disponible sur le site de cette bibliothèque <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk>)

WYZEWA, Teodor de, et PERREAU, X., *Les Grands Peintres de l'Allemagne, de la France (période contemporaine), de l'Espagne et de l'Angleterre*, suivi de l'histoire sommaire de la peinture japonaise, Paris, 1891, 192 p.

WYZEWA, Teodor de, *Les Chefs d'œuvre de l'art au XIX^e siècle. La peinture étrangère au XIX^e siècle*, Paris, Librairie illustrée, 1892.

WYZEWA, Teodor de, *Chez les Allemands. L'art et les mœurs*. Paris, Librairie académique Didier, Perrin, 1895.

ZOLA, Emile, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'Art*, Paris, Garnier Flammarion, 1970, 384 p.

ZILCKEN, Ph., *Enquête sur l'art en Hollande*, Réponses de A. Bredius, J. Israëls, C. Lemonnier, C. Maclair, O. Maus, H.W. Mesdag, F. de Miomandre, F. Mistral, E. Picard, S. Pierron, Em. Verhaeren. C. Harms Tiepen, LA Haye, 1912, 80 p.

5. Critique sociale

AGATHON, *Les Jeunes gens d'aujourd'hui*, Paris, Plon-Nourrit, 1913 (réédition par Jean-Jacques Becker, Paris Imprimerie nationale, 1995, 293 p.)

AJALBERT, Jean, « Le droit de l'artiste », *L'Humanité*, mercredi 19 mai 1905.

ADAM, Paul, *La Morale de Paris*, Paris, Ambert, 8^e éd, 1908.

ALEXANDRE, Arsène, *Durand-Ruel. Portrait et histoire d'un « Marchand »*. Publié dans la revue « Pan », Paris, Imprimerie de l'Art, s.d., 19 p.

BALZAGETTE, Léon, *L'Esprit nouveau dans la vie artistique, sociale et religieuse*, Paris, Société d'Éditions littéraires, 1898 (compte rendu dans l'Enclos, n° 37, 15 décembre 1898, p. 317) .

BOURGET, Paul, *Nouveaux Essais de Psychologie contemporaine* – M. Dumas Fils, M. Leconte de Lisle, MM. de Goncourt, Tourgueniev, Amiel. Paris, Alphonse Lemerre, s. d. [1886].

BRUNO, G., *Le Tour de la France par deux enfants*, cours moyen, Paris, Librairie classique Eugène Belin, s.d., *reprint*, 1985.

Petit Bottin des Lettres et des Arts, 1886, présenté par René-Pierre Colin, Tusson, Charente, « D'après nature », Du Lérot, 1990, 180 p.

GOBINEAU, Comte de, *Introduction à l'Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, NOE, 1963, 382 p.

LORRAIN, Jean, *Du temps que les bêtes parlaient – Portraits littéraires et mondains*, préface de Paul Adam, Paris, Editions du Courrier français, s.d., 300 p.

MAURRAS, Charles, *Dictionnaire politique et critique*, établi par Pierre Chardon, Paris, La Cité des Livres, 1932.

NORDAU, Max, *Dégénérescence*, Traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, t. I (Fin de siècle. Le mysticisme). t. II (L'égotisme ; Le réalisme. Le vingtième siècle). Genève, Slatkine Reprints, 1998, 429 et 575 p.

NORDAU, Max, *Ausgewählte Pariser Briefe. Kulturbilder*, Zweite, vollständig umbearbeitete und vielfach vermehrte Auflage, Leipzig, Ed. Wartig's Verlag (Ernst Hoppe), 1887, 350 p.

SAINT-SIMON, C.-H. de, L. HALÉVY, O. RODRIGUES, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Bossange Père, 1825.

STARK, M. (éd.), *Deutsche Intellektuelle 1910-1933 ; Aufrufe, Pamphlete, Betrachtungen*. Heidelberg, Lambert Schneider 1984, 468 p.

ZOLA, Émile, *Carnets d'Enquêtes ; une ethnographie inédite de la France*, textes établis et présentés par Henri Mitterand, d'après les collections de la Bibliothèque Nationale, Paris, Plon, 1986, 687 p.

6. Mémoires, entretiens, manifestes artistiques

BESNUS, Amédée Michel, *Mes relations d'artistes*, Paris, P. Ollendorff, 1898, 294 p.

BLANCHE, Jacques-Emile, *La pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1949, 457 p.

CARRIÈRE, Eugène, *Ecrits et Lettres choisies*, 2e édition, Paris, Société du Mercure de France, 1907, 358 p.

CARRIÈRE, Eugène, *Schriften und ausgewählte Briefe*, éd. par J. Delvolvé, traduction Frédéric-Édouard Schneegans... , Strassburg, 1911 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 82), 215 p.

CARRIÈRE, Eugène, *Eugène Carrière. Spisy a vybrané histy* [Ecrits et lettres choisies], Traduit par Josef Bartoš, Prague, Zátiší, 1921, 223 p.

CHAGALL, Marc, *Ma Vie*, Paris, Stock, 1972 (Moscou, 1922), 1983, 249 p.

COQUIOT, Gustave, *Les Indépendants : 1884-1920*, Paris, Ollendorf, 1921, 239 p.

COUTURE, Thomas, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, T. Couture, 1867, 387 p.

DELAUNAY, Robert, *Du Cubisme à l'art abstrait*, documents inédits publiés par Pierre Francastel, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, 414 p.

GAUGUIN, Paul, « *Noa Noa* », Édition réalisée et présentée par Gilles Artur, Jean Pierre Fourcade et Jean Pierre Zing, Éd. Avant et Après, Papeete, 2001 [1ère éd. : 1987].

GIRIEUD, Pierre, *Souvenirs d'un vieux peintre*, édités en version électronique par Maxime Girieud et Eveline Dartiguelongue à l'adresse : <http://www.edartiguelongue.freesurf.fr/notice/pgirieud.php>.

GLEIZES, Albert, *Souvenirs : le Cubisme 1908-1914*, Cahiers Albert Gleizes, 1957, 36 p.

GLEIZES, Albert et METZINGER, Jean, *Du „Cubisme“*, Paris, Figuière, 1912 (Sisteron, Editions Présences, 1980, 83 p.)

HOFER, Karl, *Erinnerungen eines Malers*, Berlin-Grunewald, Herbig, 1953, 231 p.

JOURDAIN, Frantz, « Le Salon d'Automne », *La Grande Revue*, 1907, 351-356

JOURDAIN, Frantz, *L'Art et la Vie. Le Salon d'Automne*, avec la collaboration de Robert Rey, conservateur adjoint au Musée du Luxembourg, Paris, Les Arts et le Livre, 1926, 93 p.

KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Mes Galeries et mes peintres*. Entretiens avec Francis Crémieux, Paris, Gallimard, 1998, 217 p.

- KAHNWEILER, Daniel-Henry, BERNIER, George, et CABANNE, Pierre, *D.-H. Kahnweiler marchand et critique*. Préface de Pierre Cabanne. Paris, Séguier, 1997 (?), 54 p.
- KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz, *L'Almanach du "Blaue Reiter" (Le Cavalier Bleu)*, Paris, L'Esprit et les Formes, 1981, 355 p.
- KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz, *Der Blaue Reiter*, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, Piper, Munich, 2000 (1965), 361 p.
- KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz, *L'Almanach du Blaue Reiter – Le Cavalier bleu*, présentation et notes de Klaus LANKHEIT, Paris, Klincksieck, 1981, 355 p.
- KESSLER, Harry Graf, *Gesammelte Schriften*, 3 volumes, éd. par Cornelia Blasberg Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1988. T. 1 : *Gesichter und Zeiten, Notizen über Mexico*, 480 p. ; t. 2 : *Künstler und Nationen : Aufsätze und Reden 1895-1933*, 347 p. ; t. 3 : *Walther Rathenau : sein Leben und sein Werk*, 396 p.
- LARIONOV, Michel, *Une avant-garde explosive*, textes traduits, réunis et annotés par Michel Hoog et Solina de Vigneral, l'Age d'homme, Lausanne, 1978, 182 p.
- LARIONOV, Michel, *Manifestes*, précédé de *L'Inconstance de Larionov* par Gabriella di Milia, traduit du russe et annoté par Régis Gayraud, Paris, Allia, 1995, 131 p.
- LIEBERMANN, Max, *Die Phantasie in der Malerei : Schriften und Reden*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1978, 315 p.
- MOORE, George, *Confessions d'un jeune Anglais (Confessions of a Young Man, 1886)*, préface de Georges Lemaire, Paris, Christian Bourgeois, 1986, 306 p.
- MOORE, George, *Erinnerungen an die Impressionisten*, mitgeteilt von Max Meyerfeld, Bruno Cassirer Berlin 1907, 61 p.
- OLIVIER, Fernande, *Picasso et ses amis*, Paris, Pygmalion, 2001, 249 p.
- Ozenfant, Jeanneret, *Après le Cubisme*, Paris, Édition des Commentaires, 1918, 60 pages.
- PETRONIO, Arthur (1897-1983), *Vérités sur et autour de la Libre Abbaye de Créteil*, 1973, *Docks*, revue artistique et littéraire, http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/P_f/PETRONIO_F/CRETEIL_F/CRETEILPETRONIO.htm
- PICABIA, Francis, *Écrits*, Paris, Belfond, 2 volumes [1975-1978].
- ROTHENSTEIN, William, *Men and Memories*, t.1, 1872-1900, 390 p. ; t. 2, 1900-1922, 396 p. Londres, Faber & Faber Limited, 1934.
- SAINT-CLAIR, M. [Maria Van Rysselberghe], *Galerie privée*, Portraits : Émile Verhaeren, Henri-Edmond Cross, Jules Laforgue, Félix Fénéon, Bernard Groethuysen, Charles Du Bos, Théo Van Rysselberghe. Croquis : Léopold Chauveau, Henri Michaux, André Malraux, Pierre Herbart, Albert Camus. Hors Cadres : André Gide, Charles Péguy. NRF, Gallimard, Paris, 1947, 186 p.
- SALMON, André, *Souvenirs sans fin*, Paris, Gallimard, 2^e édition, 1955, 3 volumes : t. I, Première époque (1903-1908), 393 p.
- SATTLER, Joseph, *Bilder vom internationalen Kunstkrieg (La Guerre des peintres, Artists on the war-path)*, Paris, Paul Ollendorff, Berlin, J. A. Stargardt, [1895], 1 Bl., 30 pl.
- SEVERINI, Gino, *Ecrits sur l'art*, préface de Serge Fauchereau, Paris, Diagonales, Editions du Cercle d'Art, 1987, 414 p.
- SEEWALD, Richard, *Die Zeit befiehl's, wir sind ihr untertan – Lebenserinnerungen*, Herder, Freiburg-Basel-Wien, 2e éd, 1978, 347 p.
- STEIN, Gertrude, *Autobiographie d'Alice Toklas*, traduit de l'anglais par Bernard Faÿ, Paris, Gallimard NRF, 1934, 316 p.
- VALLIER, Dora, *L'Intérieur de l'art, Entretiens avec Braque, Léger, Villon, Mir'o, Brancusi*, Paris, Seuil, 1982, 153 p.
- VAN DE VELDE, Henry, *Récit de ma vie*. T. 1, 1863-1900, Anvers, Bruxelles, Paris, Berlin ; texte établi et commenté par Anne Van Loo..., 445 p. ; T. 2. 1900-1917, Berlin, Weimar, Paris, Bruxelles, 542 p. – Paris, Flammarion / Bruxelles, V.E.R.S.A., 1995.
- VAN DE VELDE, Henry, *Kunstgewerbliche Laienpredigte*, Weimar, 1902, 195 p.
- VENTURI, Lionello, *Les Archives de l'impressionnisme, lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel*, Documents, Paris-New York, Durand-Ruel, 1939, 2 tomes.
- VOLLARD, Ambroise, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel, 1937, 447 p.
- VOLLARD, Ambroise, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1995 (1938), 302 p.

WHISTLER, James McNeill, *Mr. Whistler's Ten O'Clock*, Londres, Chatto and Windus, 1888 [Une transcription du manuscrit original de cette conférence, conservé à la Glasgow University Library (Whistler W780), est disponible sur le site de cette bibliothèque <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk>]

WOUTERS, Rik, *Rik Wouters ; regards sur un destin - version inédite de ses souvenirs*, éd. Bertrand Olivier, Bruxelles, Belgian Art Research Institute, 2000, 525 p.

ZAMACOÏS, Michel, *Pinceaux et stylos. « C'était hier »...* (6^e éd.), Paris, A. Fayard, 1948, 396 p.

ZERVOS, Christian, « Entretien avec Alfred Flechtheim », *Feuilles Volantes*, Bulletin de l'actualité artistique, ... Supplément à la revue *Cahiers d'Art*, n° 2 – MCMXIVII : Nos Enquêtes.

7. Correspondances

ADAM, Paul, *L'époque symboliste et le monde proustien à travers la Correspondance de Paul Adam, 1884-1920*, éd. J. Ann. Duncan, Paris, Nizet, 1982, 140 p.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Guillaume Apollinaire – André Level*, lettres établies, présentées et annotées par Brigitte Level, Paris, Aux Lettres modernes, Bibliothèque Guillaume Apollinaire, 9, 1976, 83 p.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Guillaume Apollinaire / Mireille Havet, Correspondance*, éditée par Dominique Tiry, Pierre Caizerguez et Pierre Plateau, Montpellier, Centre d'Etudes du XX^e siècle, Université Paul Valéry, 2000, 127 p.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Correspondance avec son frère et sa mère*, présentée par Gilbert Boudar et Michel Décaudin, Paris, Librairie José Corti, 1987, 155 p.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Lettere a F.T. Marinetti*, con il manoscritto del manifesto antitradizione futurista, édité par P. A. Janini, Pesce d'Oro, Milano, 1978, 47 p.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Correspondance Jean Cocteau – Guillaume Apollinaire*, suivie de la correspondance de Guillaume Apollinaire avec Harrison Reeves ; présentée par Pierre Caizerguez et Michel Décaudin, Paris, Jean Michel Place, 1991, 144 p.

BARR, Alfred ; « Cézanne d'après les lettres de Marion à Morstatt », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVII (janvier 1937), pp. 37-58.

BLANCHE, Jacques-Émile, *Nouvelles lettres à André Gide (1891-1925)*, éd. Georges-Paul Collet, Genève, Droz, 1982, 161 p.

Correspondance André Gide-Jacques-Émile Blanche, 1892-1939, édition établie, présentée et annotée par Georges-Paul Collet, Cahiers André Gide... . [Paris], Gallimard, 1979, 384 p.

Correspondance Jacques-Émile Blanche - Maurice Denis (1901-1939), éditée par Georges-Paul Collet, Genève, Droz, 1989, 269 p.

CANUDO, Ricciotto, *Lettres à Guillaume Apollinaire, 1904-1918*, établies, annotées et présentées par Giovanni Dotoli, Paris, Klincksieck, 1999, 134 p.

CARRIÈRE, Eugène, *Ecrits et Lettres choisies*, 2e édition, Paris, Société du Mercure de France, 1907, 358 p.

CÉZANNE, Paul, *Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, Bernard Grasset, 1930, 346 p.

COURBET, Gustave, *Correspondance de Courbet*, édition établie, présentée et annotée par Petra ten-Doesschate Chu, avec le concours du Centre de correspondances du XIX^e siècle (Université de Paris-Sorbonne), Paris, Flammarion, 1996, 635 p.

DEGAS, Edgar, *Correspondance inédite*, in *Degas inédit : actes du colloque Degas*, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris, La Documentation française, 1989, pp. 357-509.

DERAIN, André, *Lettres à Vlaminck*, suivies de la correspondance de guerre, texte établi et présenté par Philippe Dagen, Paris, Flammarion, 1994, 298 p.

DU MAURIER, George, *The Young George du Maurier: A Selection of his Letters, 1860-67*, éditées par Daphne Du Maurier, Garden City, New York, Doubleday, 1952, 307 p.

DURAND-RUEL, Paul, DURAND-RUEL, Georges, « Quelques lettres inédites de Sisley à Paul Durand-Ruel », in *Archives de l'Art français*, Nouvelle période, t. XXVIII, *Correspondances d'artistes des XVIII^e et XIX^e siècles*. Nogent-le-Roy, Ed. Jacques Laget, 1986, p. 307-309.

F.-C. LEGRAND, « Les lettres de James Ensor à Octave Maus », *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 15^e année, n° 1-2, 1966, pp. 17-54.

ENSOR, James, *Lettres*, édition établie, présentée et annotée par Xavier Tricot, Bruxelles, Labor, Archives du Futur, 1999, 845 p.

ENSOR, James, *Lettres à Emma Lambotte 1904-1914*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1999, 363 p.

FÉNÉON, Félix, *Lettres à Francis Vielé-Griffin (1890-1913) et documents annexes*, présentation et annotation par Henry de Paysac, Tusson, Du Lérot, 1990, 176 p.

FÉNÉON, Félix, *Trois lettres inédites*, présentées par J.-P. Goujon, Paris, A l'Ecart, 1991.

Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis, recueillies et préfacées par Maurice Malingue, Paris, Grasset, 1946, 348 p.

Lettres de Paul Gauguin à son ami Daniel de Monfreid, édition en fac-similé, Toulouse, imprimerie Du Viguiier, s. d. [1965], 3 volumes.

Paul Gauguin, 45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh, Collection Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam, éditées par Douglas COOPER, Lausanne, la Bibliothèque des Arts, 1983, 351 p.

GAUGUIN, Paul, *Correspondance de Paul Gauguin – Documents, témoignages*, éd. Par Victor MERLHÈS, Paris, Fondation Singer Polignac, 1984, 561 p.

GERHARDI, Ida, *Briefe von Ida Gerhardi : Eine westfälische Malerin zwischen Paris und Berlin*, éd. par Annegret Rittmann, Ardey-Verlag, Münster, 1993, 375 p.

KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz, *Briefwechsel*, mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Klaus Lankheit, München und Zürich, R. Piper & Co Verlag, 1983, 327 p.

KESSLER, Harry Graf, BODENHAUSEN, Eberhard von, *Eberhard von Bodenhausen/Harry Graf Kessler : Ein Briefwechsel 1894-1918*, éditée par Hans-Ulrich SIMON, Marbach am Neckar, Marbach Schriften, Band 16, 1978, 227 p.

KOKOSCHKA, Oskar, *Briefe*, Claassen, Düsseldorf, 1984-1986, 250 p.

LORRAIN Jean, *Lettres inédites à Gabriel Mourey et à quelques autres (1880-1905)*, recueil enrichi de portraits et documents originaux. Introduction et notes de Jean-Marc Ramos, Presses universitaires de Lille, 1987, 147 p.

MANET, Édouard, « Lettres de Manet à Zola » (1866-1882), in cat. exp. *Manet 1832-1883*, Grand Palais, Paris, RMN, 1983, 544 p.

MANET, Édouard, *Lettres du siège de Paris. Précédées des lettres du voyage à Rio de Janeiro (1849-1850)*, s. l., Editions de l'Amateur, 1996, 106 p.

MORISOT, Berthe, *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, Paris, Quatre Chemins – Editart, 1950, 185 p.

PICASSO, Pablo, *Picasso/Apollinaire. Correspondance*. Edition de Pierre Caizergues et Hélène Seckel, Paris, Gallimard, Art et Artistes, RMN, 1992, 220 p.

REDON, Odilon, *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916, publiées par sa famille*, avec une préface de Marius-Ary Leblond, Paris et Bruxelles, Librairie nationale d'Art et d'Histoire, G. Van Oest & Cie, 1923, 142 p.

REDON, Odilon, *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren à Odilon Redon*, Paris, Librairie José Corti, 1960, 314 p.

REDON, Odilon, *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bongers, Jourdain, Viñes...* édition établie et présentée par Suzy Levy, Paris, Librairie José Corti, 1987, 296 p.

RENOIR, P.-Auguste, *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel*, éd. par Caroline Durand-Ruel Godfroy, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1995, 2 vol. : 1881-1906, 284 p, et 1907-1919, 261 p.

KESSLER, Harry Graf, *Harry Graf Kessler Tagebücher 1918-1937*, Francfort sur le Main, Wolfgang Pfeiffer - Belli Insel Verlag, 1982.

KESSLER, Harry Graf, HOFMANNSTHAL, Hugo von Hofmannsthal/Harry Graf Kessler : *Briefwechsel 1898-1929*, Francfort, Insel Verlag, 1968.

PISSARRO, Camille, BAILLY-HERZBERG, Jeanne, *Correspondance de Camille Pissarro*, Tome 1, 1865-1885, 383 p. ; tome 2, 1866-1890, 402 p. ; tome 3, 1891-1894, 390 p. ; tome 4, 1895-1898, 559 p. tome 5, 465 p. Paris, PUF, 1980 : préface de Bernard Dorival, Ouvrage publié avec le concours du Centre national des Lettres ?

RODIN, Auguste, *Correspondance*. T. I. (1860-1899) ; t. II (1900-1907) ; t. III (1908-1912) t. IV (1913-1917). Paris, Editions du Musée Rodin, 1985-1992.

RODIN, Auguste, BEAUSIRE, Alain et PINET, Hélène (éds.), « Dix-huit lettres de Rodin », *Archives de l'Art français*, Nouvelle période, t. XXVIII, Correspondances d'artistes des XVII^e, XVIII^e, XIX^e

et XX^e siècles, appartenant à la Fondation Custodia et conservées à l'Institut Néerlandais à Paris. Nogent-le-Roy, Ed. Jacques Laget, 1988, p. 189-198.

SEGANTINI, Giovanni, *Schriften und Briefe*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1909, 216 p.

SEURAT, Georges, HERBERT, Robert L., « Seurat and Émile Verhaeren : unpublished Letters », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 54, décembre 1959, pp. 315-328.

SIGNAC, Paul, « Les Lettres de Paul Signac à Octave Maus », éditées par Marie-Jeanne CHARTRAIN-HEBBELINCK, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1969, 1-2, pp. 52-102.

VALLOTTON, Félix, *Félix Vallotton, Documents pour une biographie et pour l'histoire de son œuvre*, 3 Vol., Paris-Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1974. t. I. 1884-1899, 317 p. ; t. II, 1900-1914, 315 p. ; t. III. *Journal (1914-1921)*, 376 p.

VAN GOGH, Vincent, *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, enrichie de tous les dessins originaux, traduction de M. Beerblock et L. Roelandt, introduction et notes de Georges Charensol, Paris, Gallimard / Grasset, 1960, 4 tomes.

VAN GOGH, Vincent, *Lettres à Théo*, Paris, Gallimard, 1988, 576 p.

VAN RYSELBERGHE, Théo, CHARTRAIN-HEBBELINCK, Marie-Jeanne, « Les Lettres de Van Rysselberghe à Octave Maus », *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 15^e année, n° 1-2, 1966, pp. 55-sv.

VAN DE KERCKHOVE Fabrice, « Au cœur de la correspondance », in QUAGHEBEUR, Marc (dir.), *Émile Verhaeren, un musée imaginaire*, Paris, RMN, 1997, p. 57-76.

WHISTLER, James Abbott McNeill, *The Correspondence of James McNeill Whistler, 1855-1903*, edited by Margaret F. MacDonald, Patricia de Montfort and Nigel Thorp; including *The Correspondence of Anna McNeill Whistler, 1855-1880*, edited by Georgia Toutziari. On-line Centenary edition, Centre for Whistler Studies, University of Glasgow, 2003. <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence>.

Apollinaire, portraits, dessins et notices réunis par Anne-Marie Conas et Michèle Touret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, 123 p.

8. Journaux intimes

APOLLINAIRE, Guillaume, *Journal intime, 1898-1918*, édition présentée et annotée par Michel Décaudin, Paris, Editions du Limon, 1991, 161 p.

BARRÈS, Maurice, *Journal de ma vie extérieure*, édition établie et préfacée par François Boche et Eric Roussel, Paris, Julliard, 1994, 517 p.

BECKMANN, Max, *Max Beckmann - Leben in Berlin. Tagebuch 1908/1909*, éd. par H. Kinkel, Munich, 1966.

BECKMANN, Max, *Ecrits*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2002, introduction par Philippe Dagen, 597 p.

BERNIN, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, éd. Milovan Stanic, Paris, Macula-l'Insulaire, 2001, 457 p.

DENIS, Maurice, *Journal*, t. 1 (1884-1904), 228 p. ; t. 2 (1905-1920), 224 p., Paris, Editions du Vieux Colombier, 1957.

GIDE, André, *Journal*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1948. Vol. 1, 1889-1939, 1372 p.

GONCOURT, Edmond et Jules, *Journal – Mémoires de la vie littéraire*, texte intégral établi par Robert RICATTE, 3 tomes, Paris, Robert Laffont, 1989.

KESSLER, Harry Graf, *Tagebuch eines Weltmannes*, Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar, 1988, 542 p.

KLEE, Paul, *Tagebücher, 1898-1918*, herausgegeben von der Paul-Klee Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Bern, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1988, 591 p.

MANET, Julie, *Journal (1893-1899)*, Sa jeunesse parmi les peintres impressionnistes et les hommes de lettres, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1979, 287 p.

SIGNAC, Paul :

« Extraits du journal inédit de Paul Signac I 1894-1895 », éd. John REWALD, in *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-septembre 1949, pp. 97-128

« Extraits du journal inédit de Paul Signac – II - 1897-1898 », éd. John REWALD, in *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1952, pp. 264-284

« Extraits du journal inédit de Paul Signac – III – 1898-1899 », éd. John REWALD, in *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1953, pp. 27-57

VIÑES, Ricardo, *Journal inédit de Ricardo Viñes : Odilon Redon et le milieu occultiste (1897-1915)*, éd. Suzy Levy, Paris, Aux Amateurs de livres, 1987, 234 p.

9. Littérature, poésie, théâtre, métaphores

ADAM, Paul, *Symbolistes et Décadents*, articles de Octave Malivert et B. Monconys parus dans *La Vie moderne*, 20 novembre 1886-22 janvier 1887, recueillis et présentés par Michael Paekenhham, University of Exeter, 1989, 65 p.

BLANCHE, Jacques-Émile, *Aymeris*, Paris, Éditions de la Sirène, 1922, 422 p.

BLANCHE, Jacques-Émile, *Aymeris*, Paris, Plon, 2^e édition, 1930, 463 p.

BOURGET, Paul, *Cosmopolis*, Paris, A. Lemerre, 1894, 490 p.

CANUDO, Ricciotto, *Les Romans des foules... Les transplantés*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, 1913, 11-451 p.

CANUDO, Ricciotto, *La Ville sans chef*, Paris, éd. Du "Monde illustré", 1910, 283 p.

CENDRARS, Blaise, *Du monde entier, poésies complètes 1912-24*, Paris, Gallimard, 1967, 188 p.

CHERBULIEZ, Victor, *Un Cheval de Phidias*, 2^e édition, Paris, Michel Lévy, 1864, 342 p.

DU MAURIER, George, *Trilby*, 1894, traduit de l'anglais par Gilbert Counillon, Lausanne, L'Âge d'homme, 1985, 231 p.

DURANTY, Edmond, *Le Pays des Arts (La statue de M. de Montceau ; L'atelier ; Le bric-à-brac ; le Peintre Louis Martin)*, Paris, Charpentier, 1881, 355 p.

EINSTEIN, Carl, *Bebuquin ou les Dilettantes du Miracle*, Tenderada Bibliothek, 2000, traduit de l'allemand et postface par Sabine Wolf, 154 p.

GOBINEAU, Arthur de, *Les Pléiades*, édition présentée et annotée par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, 1997, 485 p.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Manette Salomon*, Paris, G. Charpentier, 1889, 444 p.

HUYSMANS, Joris-Karl, *A Rebours*, Paris, Gallimard, 1993, 433 p.

MEILHAC, Henri, HALÉVY, Ludovic (1834-1908), *La Cigale*, comédie en 3 actes, par Henri Meilhac et Ludovic Halévy. [Paris, Variétés, 6 octobre 1877.], Paris, C. Lévy, 1877, In-18, 155 p.

MIRBEAU, Octave, *La 628-E-8*, Paris, Fasquelle, 1905 (Union générale d'éditions, 1977, 436 p).

ROD, Édouard, *Scènes de la vie cosmopolite*, Paris, Perrin, 1890, ? p.

ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, 1886, éd. Henri Mitterrand, Paris, Gallimard, 1983, 492 p.

III. Ouvrages de référence

Sont regroupés ici des ouvrages permettant de situer l'histoire des milieux artistiques dans un contexte politique, économique et social. Il est bien évident que les histoires de l'Allemagne, de l'Angleterre, de la France, de la Belgique à la Belle Époque ont fait l'objet de milliers d'ouvrages. Cette liste ne prétend donc pas être exhaustive. J'ai choisi, de manière sans doute arbitraire, des travaux nécessaires à mon sens pour aborder la période, en privilégiant les ouvrages de synthèse et les recherches permettant d'éclairer l'histoire des milieux de l'art et de la culture, et les relations culturelles internationales.

1. Dictionnaires, répertoires, bibliographies

BENEZIT, Emmanuel-Charles, dir., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps*, 10 vol., Paris, Gründ, 1976.

BETTHAUSEN Peter, FEIST Peter H., FORK Christiane, etc..., *Metzler Kunsthistoriker Lexikon, zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Metzler, Stuttgart-Weimar, 1999.

Bibliothèque nationale de France, fichier microformé des biographies françaises (Salle X).

Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE), herausgegeben von Walther Killy, K.G. Saur, München-New Providence- London- Paris, 1995.

MONNERET, Sophie, *L'impressionnisme et son époque*, dictionnaire international, Paris, Denoël, 1978-82, réédition Paris, Robert Laffont, 1987, 2 volumes.

Neue Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Duncker & Humboldt, Berlin, 1997.

SCHOTTMANN, Christian, *Politische Schlagwörter in Deutschland zwischen 1929 und 1934*, Stuttgart, Hans Dieter Heinz, 1997.

TALVART, Hector, *Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801-1975)*, fondée par Hector Talvart et Joseph Place, continués par Georges Place, Paris, Chronique des Lettres françaises, 1976, 6 volumes.

The Grove Dictionary of Art on Line, www.groveart.com.

VOLLMER, Hans, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig, E.A. Seemann, 1934.

2. Histoire sociale, culturelle, économique et politique

AGULHON, Maurice, *Marianne au combat, l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, 1979, 251 p.

AGULHON, Maurice, *Marianne au pouvoir, l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Histoires/Flammarion, 1989, 447 p.

AGULHON, Maurice et BONTE Pierre, *Les Visages de la République*, Paris, Découvertes Gallimard, 1992, 128 p.

ALINGS, Reinhard, *Monument und Nation : Das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal. Zum Verhältnis von Nation und Staat im deutschen Kaiserreich 1871-1918*. Berlin-N.Y., De Gruyter, 1996.

BEAUNE, Colette, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard-nrf, 1985, 430 p.

BELLANGER, E., GODECHOT, J., GUIRAL, P., TERROUL, F., *Histoire générale de la Presse française*, Paris, PUF, 1972-1976, t. III, 1871-1940, 686 p.

- CHARLE, Christophe, *La crise des sociétés impériales, Allemagne, France, Grande-Bretagne 1900-1940*, Paris, Seuil, 2001, 597 p.
- COULMAS, Peter, *Les Citoyens du monde. Histoire du Cosmopolitisme*, Paris, Albin Michel, 1995, 332 p.
- DIGEON, Claude, *La Crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, Paris, Presses universitaires de France, 1959, 568 p.
- DUNEZ, Paul, *Histoire du libre-échange et du protectionnisme en France*, Paris, Institut social de France et de l'Union européenne, 1995, 380 p.
- FLACKE, Monicka, *Mythen der Nation : ein Europäisches Panorama*. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums unter der Schirmherrschaft vom Bundeskanzler Dr. Helmut Kohl. Deutsches Historisches Museum, Berlin, 1998, 599 p.
- FRANÇOIS, Etienne, et SCHULZE, Hagen, *Deutsche Erinnerungsorten*. Munich, C. H. Beck Verlag, 2001, 3 volumes.
- GIRARDET, Raoul, *Le nationalisme français*. Anthologie 1871-1914, Paris, Seuil, 1983, 275 p.
- GROPPE Carola, *Die Macht der Bildung*. Das Deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890-1933. Köln-Weimar-Berlin, Böhlau 1997.
- HARDTWIG, Wolfgang, « Geschichtsinteresse, Geschichtsbilder und politische Symbole in der Reichsgründungsära und im Kaiserreich », in Mai, E., Waetzoldt, St., *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich*. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1981. pp. 47-74.
- HARDTWIG, Wolfgang, *Nationalismus und Bürgertum in Deutschland 1500-1914*, Ausgewählte Aufsätze. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1994, 328 p.
- HEDINGER, Hans-Walter, « Bismarck-Denkmäler und Bismarck-Verehrung », in Mai, E., Waetzoldt, St., *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich*. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1981. pp. 277-314.
- LALLIARD, François, *La Fortune des Wagram, de Napoléon à Proust*, Paris, Perrin, 2002, 491 p.
- LANGE, Anne-Marie, *Das Wilhelminische Berlin*. Zwischen Jahrhundertwende und Novemberrevolution. Berlin-Est, Dietz Verlag 1967.
- LEHMANN, Paul-Jacques, *Histoire de la Bourse de Paris*, Paris, PUF, 1997, 127 p.
- MAYER, Arno, *La persistance de l'Ancien-Régime*. L'Europe de 1848 à la Grande Guerre, trad. J. Mandelbaum, Paris, Flammarion, 1983, 350 p.
- MOMMSEN, Wolfgang J., *Bürgerliche Kultur und künstlerische Avant-garde*. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870-1918. Berlin-Frankfurt am Main, Propyläen, 1994.
- MOSSE, George L., *Die völkische Revolution : über die geistigen Wurzeln des Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main, Jain 1991. 362 p.
- MOSSE, George L., *Die Nationalisierung der Massen*. Politische Symbolik und Massenbewegungen in Deutschland von den Napoleonischen Kriegen bis zum Dritten Reich. Frankfurt am Main, Ullstein 1976, 283p.
- NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de Mémoire*, t. I. La République, t. II La Nation, t. III Les France, Paris, Gallimard, 1997, 3 volumes.
- NORD, Philip, *The Republican Moment, Struggles for Democracy in Nineteenth-Century France*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1995, 321 p.
- PÉCOUT, Gilles, *Naissance de l'Italie contemporaine (1770-1922)*, Paris, Nathan, 1997, 2^e éd. Paris, A. Colin, 2004.
- POLLAK, Michael (éd.), *Vienne 1900, une identité blessée*, Paris, 10:18, 1984, 214 p.
- PROCHASSON, Christophe, *Paris 1900 : Essai d'histoire culturelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, 346 p.
- PROCHASSON, Christophe, *Les Années électriques*, Paris, La Découverte, 1991, 488 p.
- PUGET, François, *Belle Plaisance, Nantes Erdre et Loire 1880-1930*, Editions Gradlon, Quimper, 1994, 159 p.
- RENOUVIN, Pierre, *La Crise européenne et la Première guerre mondiale*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, 4^e édition augmentée, 779 p.
- SCHULZE, Hagen, *Staat und Nation in der Europäischen Geschichte*, München, C.H. Beck, 1994.
- SONN, Richard D., *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1989, 365 p.
- STERN, Fritz, *Kulturpessimismus als politische Gefahr*, Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland, Bern, 1963, 198 p.

THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1999, 303 p.

WINOCK, Michel, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990, 444 p.

3. Mondes de l'art

Artistes et mouvements

ASHOLT Wolfgang, Fähnders Walter (éd.), „*Die Ganze Welt ist eine Manifestation*“, *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1997, 328 p.

BAZIN, Germain, *Histoire de l'avant-garde en peinture du XIII^e au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1969, 299 p.

Blast – Vortizismus – Die erste Avantgarde in England 1914-1918, cat. exp. Sprengel Museum Hannover, August-September 1996, Haus der Kunst München Dezember 1996-Januar 1997, éd. Karin Orchard, Berlin, Nicolaischer Verlag, Hannover, Sprengel-Museum, 1996, 323 p.

BRIOSI, Sandro, et HILLENAAR, Henk, *Vitalité et contradictions de l'avant-garde : Italie-France 1909-1924*, Paris, Librairie José Corti, 1988, 297 p.

CABANNE, Pierre, *Le Cubisme*, Paris, PUF, 1982, 127 p.

CAMPBELL Joan, *Der Deutsche Werkbund 1907-1934*. Stuttgart, Ernst Klett 1981. 428 p.

CASSAGNE Albert, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, 1906, rééd. Lucien Dorbon, 1959, 484 p.

CASSOU, Jean, *Les Sources du XX^e siècle*, Paris, Réunion des Musées nationaux (1960), 1990.

CASSOU, Jean (dir.), *Encyclopédie du Symbolisme : Peinture, Gravure et Sculpture, Littérature, Musique*, Paris, Somogy, 1979, 291 p.

COOPER, Emmanuel, *The Sexual Perspective : Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, Londres, Routledge & Keagan, 1986, 324 pages.

CREPELLE, Jean-Paul, *Montmartre vivant*, Paris, Hachette, 1964, 268 p.

CREPELLE, J.-P., *La Vie quotidienne des impressionnistes : du Salon des Refusés (1863) à la mort de Manet (1883)*, Paris, Hachette Littérature, 1981, 286 p.

DAGEN, Philippe, *Le Silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996, 338 p.

DAIX, Pierre, *Pour une histoire culturelle. De David à Cézanne*, Paris, Odile Jacob, 1998, 368 p.

DEROUET, Christian, « Le cubisme "Bleu horizon" ou le prix de la guerre. Correspondance de Juan Gris et de Léonce Rosenberg, 1915-1917 », *Revue de l'art*, n° 113, mars 1996, pp. 40-64.

DISTEL, Anne, *Les collectionneurs des impressionnistes ; amateurs et marchands*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1989, 283 p.

DUCLERT, Vincent, FABRE, Rémi, FRIDENSON, Patrick, *Avenirs et avant-gardes en France, XIX^e – XX^e siècles. Hommage à Madeleine Rebérioux*. Paris, La Découverte, 1999, 439 p.

GOLDING, John, *Le cubisme*, traduit de l'anglais par Françoise Cachin, Paris, René Julliard, 1965, 380 p.

GREEN, Christopher, *Cubism and its Enemies, Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven and London Yale University Press, , 1987, 325 p.

GREEN, Christopher, *The European Avant-Gardes Art in France and Western Europe 1905-c. 1945*, Londres, Zwemmer, 1995, 496 p.

HARDT, Manfred, *Literarische Avantgarden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, 407 p.

HEPP, Corona, *Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*. München, dtv, 1987, 260 p.

HERBERT, Eugenia W., *The Artist and Social Reform. France and Belgium, 1885-1898*, New Haven, Yale University Press, 1961, 236 p.

- LETHÈVE, Jacques, *La Vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1968, 248 p.
- LETHÈVE, Jacques, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959.
- LISTA, Giovanni, LEMOINE, Serge, NAKOV, Andrei, *Les Avant-gardes*, Paris, Fernand Nizan, 1991, 119 p.
- MC CLELLAND, Charles E., *Prophets, Paupers of Professionals – A Social History of Everyday Visual Artists in Modern Germany, 1850-Present*, Francfort, Peter Lang, 2003.
- MARCADÉ, Jean-Claude, *Le Futurisme russe*, Paris, Dessain & Tolra, 1989, 111 p.
- MARCADE, Valentine, *Le renouveau de l'art pictural russe (1863-1914)*, Paris, L'Age d'homme, 1971, 394 p.
- MATHIEU, Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, Genève, Skira, 1990, 223 p.
- MILNER, John, *Studios of Paris. The Capital of Art in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1988, 248 p.
- PASSUTH, Krisztina, « Les Huit en Hongrie et en Tchécoslovaquie », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, Paris, 1980, n° 3, pp. 116-122.
- PASSUTH, Krisztina, *Les Avant-gardes de l'Europe centrale 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1988, 326 p.
- PERRY, Gill, *Women artists and the Parisian avant-garde : Modernism and 'feminine' art, 1900 to the late 1920s*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1995, 186 pages.
- POGGI, Christine, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1992, 312 p.
- Quelque chose de plus que la couleur : le dessin fauve*, cat. exp. Marseille Musée Cantini, 2002. Musées de Marseille / RMN, 2002, 272 p.
- REWALD, John, *Histoire de l'impressionnisme (1946)*, Paris, Albin Michel, 1965.
- REWALD, John, *Le Post-Impressionnisme, de Van Gogh à Gauguin*, (1956), 2 vol., traduit de l'anglais par Alice Bellony-Rewald, Nouvelle édition revue et augmentée avec le concours de Catherine Goldet, Paris, Albin Michel, 1961. t. 1, 305 p. ; t. 2, 362 p.
- ROBINS, Anna Gruetzner, *Modern Art in Britain 1910-1914*, London, Merrel Holberton & Barbican Art Gallery, 1997, 208 p.
- ROCHE-PÉZARD, Fanette, *L'Aventure futuriste*, École française de Rome, Rome, 1983, 505 p.
- SCHORSKE, Carl E., *Vienne fin de siècle : politique et culture*, traduit de l'américain par Yves Thoraval, Paris, Seuil, 1983, 378 p.
- SCHORSKE, Carl E., *De Vienne et d'ailleurs : Figures culturelles de la modernité*, Paris, traduit de l'américain par Sylvette Gleize, Paris, Fayard, 2002, 311 p.
- SEIGEL, Jerrold, *Paris Bohème : Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930* (traduction de : *Bohemian Paris : culture, politics and the boundaries of bourgeois life, 1830-1930*), Paris, Gallimard, 1991, 419 pages.
- SELZ, Peter, *German Expressionist Painting*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1957, 380 p.
- SHAPIRO, Theda, *Painters and Politics : The European Avant-garde and Society, 1900-1925*, Elsevier, New York/Oxford/Amsterdam, 1976, 341 p.
- SHATTUCK, Roger, *Les Primitifs de l'avant-garde : Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire (The Banquet Years : The Origins of the Avant-garde in France, 1885 to World War I, 1955)*, traduit de l'américain par Jean Borzic, Paris, Flammarion, 1974, 402 p.
- SILVER, Kenneth E., *Vers le Retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale, 1914-1925*, Paris, Flammarion, 1991, 377 p.
- SILVERMAN, Debora L., *L'Art nouveau en France : Politique, psychologie et style fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994 (traduction française de Dennis Collins), 383 p., ill. coul.
- Symboles et réalités. La peinture allemande 1848-1905*, Paris, Petit Palais, 1984, 319 p.
- TEEUWISSE, Nicolaas, *Vom Salon zur Secession : Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1986, 333 p.
- Les Années cubistes*. Collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne et du Musée d'art moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1999, 152 p.

- Le Fauvisme ou « l'épreuve du feu ». Éruption de la modernité en Europe*, cat. exp. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2000, 491 p.
- Futurisme et futurismes*, cat. exp., sous la direction de Pontus Hulten, Paris, Le Chemin Vert, 1986, 407 p. (traduction française du cat. exp. *Futurismo & Futurismi*, Milan, 1986).
- Le Futurisme 1909-1916*, cat. exp., MNAM, Paris, RMN, 1973, 166 p.
- Méditerranée : de Courbet à Matisse*, catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, RMN, 2000, 240 p., ill.
- Paradis perdu. L'Europe symboliste*, cat. exp. Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal, MBA - Paris, Flammarion, 1995, 552 p.
- Pointillisme – Sur les traces de Seurat*, cat. exp., dir. Rainer Budde, Fondation de l'Hermitage, Lausanne, 1998 (catalogue de l'exposition *Pointillismus – Aus den Spuren von Seurat*).
- La Section d'Or – 1925, 1920, 1912*, par Cécile Debray et Françoise Lucbert, cat. exp. Châteauroux et Montpellier, 2000, Paris, Editions Cercle d'Art, 2000, 343 p.
- Las Vanguardias en Cataluña, 1906-1939. Protagonistas – Tendencias – Acontecimientos*, cat. exp. La Pedrera, Pasco de Gracia, Barcelona, juillet-septembre 1992, 710 p.

Expositions, Salons, Associations

- [*Les Vingt*] *Évocation des XX et de la Libre Esthétique*, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruxelles, Art moderne, 1966, sans pagination.
- AIMONE, Linda, OLMO, Carlo, *Les Expositions universelles, 1851-1900*, Paris, 1993, 317 p.
- ARMORY SHOW : reconstitution, documents et reprise critique sur le site de l'université de Virginie, <http://xroads.virginia.edu/~MUSEUM/Armory/entrance.html>
- BAILLY-HERZBERG, Jeanne, *L'Eau-forte de peintre au XIXe siècle: la Société des Aquafortistes (1862-67)*, Paris, 1972, 2 volumes.
- BLOCK, Jane, *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1894*, UMI Research Press, Studies in the Fine Arts : The Avant-Garde, Ann Arbor, Michigan, 1984, 185 p.
- Catalogue raisonné du Salon des Indépendants, 1884-2000, Les Indépendants dans l'histoire de l'art*, Paris, Salon des Indépendants, Grand-Palais des Champs-Élysées, 2000, 591 p.
- FORSTER-HAHN, Françoise, „The Politics of Display or the Display of Politics ?” in *Art Bulletin*, juin 1995, vol. LXXVII, 2, pp. 174-179
- GODDARD, Stephen H., *Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books ca. 1890*, cat. exp. Spencer Museum of Arts, The University of Kansas, 1992, 400 pages.
- HOFFMANN, Detlef, « The German Art Museum and the History of the Nation », in Daniel J. Sherman & Init Rogogff (éd.), London, 1994, pp. 3-21.
- HOLT, Elizabeth Gilmore, *The Art of All Nations 1850-1873 : The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Selected and Edited by EGH, Princeton University Press, Princeton, 1981, 606 p.
- HUYGUES René, PARINAUD André, et al., *Un siècle d'art moderne : L'histoire du Salon des Indépendants*, Paris, Denoel, 1984, 293 p.
- Les Vingt et la Libre Esthétique, cent ans après*, cat. exp., Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993, 582 p.
- LETHÈVE, Jacques, « Les Salons de la Rose + Croix », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 102, décembre 1960, pp. 363-374.
- Made in America . L'Art américain, 1908-1947*, cat. exp., Paris, RMN, 255 p.
- MAINARDI, Patricia, *Art and Politics of the Second Empire : The Universal Expositions of 1855 and 1867*. Yale University Press, Princeton, New Heaven and London, 1987, 247 p.
- MAINARDI, Patricia, *Universal Expositions of the Second Empire : A Study in Art and Politics*, Ph.D, New York, 1984, microfiche.
- MAKELA, Maria, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, Princeton, Princeton University Press, 1987, 205 p.
- MAUS, Madeleine, *Trente années de lutte pour l'art : 1884-1893 ; la Libre Esthétique 1894-1914*, Bruxelles, Librairie de l'Oiseau Bleu, 1926, 508 p.

MENEUX, Catherine, « La Société internationale des Aquafortistes », *Cahiers de la Fondation Rops*, 8 (Colloque « Félicien Rops au château de Thozée, Août 1998)

(<http://www.fondationrops.org/cahier08.htm>)

ORY, Pascal, *L'Exposition universelle, 1889*, Paris, Complexe, 1989, 153 p.

PARET, Peter, *Die Berliner Secession : Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland*. Berlin, Severin und Siedler, 1981, 351 p. ill.

PINGEOT, Anne, *1878 : La 1^{ère} Exposition universelle de la République*, carnets parcours du Musée d'Orsay, Paris, Musée d'Orsay, 1978.

SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte, et RASMUSSEN, Anne, *Les Fastes du Progrès, Le guide des Expositions universelles 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992, 253 p.

SCHWARTZ, Constance, *The Shock of Modernism in America : The Group of the Eight and the Armory Show*, Cat. exp. NY, Nassau County Museum of Fine Arts, Roselyn Harbor, 1984,

TAYLOR, Brandon, *Art for the Nation : Exhibitions and the London Public, 1747-2001*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1999, 314 p.

VENTIMIGLIA Dario (dir.), *La Biennale di Venezia : Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995 : Artisti, Mostre, Partecipazioni Nazionali, Premi*. Biennale di Venezia/Electa, 1996, 742 p.

Revues, presse, édition, champ littéraire

BERNIER, Georges, *La Revue blanche*, Paris, Hazan 1991, ill. coul., 326 pages in-4°.

BOUVERESSE, Jacques, *Schmock ou le triomphe du journalisme. La grande bataille de Karl Kraus*, Paris, Seuil, 2001, 229 pages.

CHAMPAGNE, Patrick, *Faire l'opinion : le nouveau jeu politique*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 312 p.

CHARLE, Christophe, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979, 207 p.

CHARLE, Christophe, *Paris fin de siècle*, Paris, Seuil, 1998, 320 p.

CHARLE, Christophe, « Le romancier social comme quasi sociologue entre enquête et littérature : le cas de Zola et de *l'Argent* », in Eveline Pinto (dir.), *La littérature entre philosophie et science sociale*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 29-42.

CHARLE, Christophe, *Le Siècle de la presse*, Paris, Le Seuil, 2004, 416 p.

CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves, *Les revues d'art à Paris : 1905-1940*, préface de Françoise Levailant, Paris, Entr'revues, 1993, 374 p.

DESCOMBES, Vincent, *Proust. Philosophie du Roman*, Paris, Editions de Minuit, 1987, 338 p.

DECAUDIN, Michel, *La Crise des Valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, Collection « Universitas », 1960, 532 p.

HENZE, Gisela, *Der PAN. Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertwende*, Diss. Freiburg i. Br., 1974, 732 p.

HERMANN, Fritz, *Die Revue blanche und die Nabis*, th. Zurich, 1959, 2 vol., 615 pages.

JACKSON, Arthur Basil, *La Revue blanche (1889-1903), Origine, influence, bibliographie*. Paris, Minard, 1960. 327 p.

KRAHMER, Catherine, « *PAN* und das Ausland », *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 39, 1995, pp. 267-292.

KOFFEMAN, Maaïke, *Entre classicisme et modernité : la Nouvelle Revue française*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2003, 291 p.

MARTIN, Henri-Jean, et CHARTIER, Roger, (dir.), *Histoire de l'édition française : t. III : Le temps des éditeurs : Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Promodis, 1985, 540 p. [CHARLE, Christophe, « Le champ de la production littéraire », p. 126-157 ; MARTIN, Henri-Jean et MARTIN, Odile, « Le Monde des éditeurs », p. 158-215] ; t.IV : *Le livre concurrencé : 1900-1950*, 610 p. [LECOQ, Benoit, « Les revues », p. 332-339]

Mesure(s) du livre, colloque organisé par la Bibliothèque nationale de France et la Société des études romantiques, 25-26 mai 1989, réuni et présenté par Alain Vaillant, Paris, Bibliothèque nationale, 1992, 301 p.

MITTERAND, Henri, *Zola journaliste de l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, Paris, A. Colin, "Kiosque", 1962, 311 p.

ORY, Pascal, et BARROT, Olivier, *La Revue blanche, Histoire, anthologie, portraits*. Nouv. éd. revue et augmentée, Paris, 10/18, 1994, 346 p.

PAAS, Sigrun, *Kunst und Künstler 1902-1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland*, Diss. Phil. Heidelberg, 1976, 265 p.

RAYNAUD, Ernest, *La Mêlée symboliste, 1870-1910, Portraits et souvenirs*, Paris, Nizet, 1971 (1^e édition 1918), 570 p.

SCHOCKENHOFF, Andreas, *Henri Albert und das Deutschlandbild des Mercure de France 1890-1905*, Frankfurt/Bern/New York, Lang, 1986, 282 p.

SYNDRAM, Karl Ulrich, *Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst- und Kulturpolitik in den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreiches (1871-1914)*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1989, 500 p.

WAISSENBERGER, Robert (éd.), *Ver Sacrum. Die Zeitschrift der Wiener Sezession 1898-1903*, cat. exp., s. l., 1982, n. p.

WILDENSTEIN, Georges, « Centenaire de la Gazette des Beaux-Arts », *La Chronique des Arts*, supplément à la *GBA*, N° 1081 - février 1959.

Critique d'art, esthétique

BAZIN Germain, *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986, 653 p.

Bonfait Olivier, « Collectionnisme », *Enc. Universalis*, 2001.

CORNU, André, *Notice sur la vie et les travaux de Louis Réau (1881-1961)*, par M. André Cornu lue à l'occasion de son installation comme membre libre, séance du mercredi 5 décembre 1962, Paris (sans mention d'éditeur), 1962, 15 p.

GEE, Malcom (dir.), *Art Criticism since 1900*, Manchester and NY, Manchester University Press, 1993. 240 p. (en particulier Article de Margaret Garlake, "Between Paris and New York : critical constructions of "Englishness", c.1945-1960", pp. 180-198).

GONSE, François, *Louis Gonse (1846-1921) Historien critique et amateur d'art*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Bruno Foucart, Paris IV, sept 1990.

KULTERMANN, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte*, Ullstein, Frankfurt am Main/ Berlin, Wien, 1981, 477 p.

La critique d'art en France 1850-1900, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, mai 1987, réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne, CIEREC, 1989, 228 p.

ORWICZ, Michael (éd.), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth Century France*, Manchester U.P., Manchester and NY, 1994, 200 p.

POMMIER, Edouard (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art*, t. II, XVIII^e et XIX^e siècles, Paris, Klincksieck, 1997, 462 p.

Prenez garde à la peinture ! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945, éd. Uwe FLECKNER et Thomas W. GAEHTGENS, Berlin, 1999, 250 p.

Relire Taine, actes du cycle de conférences organisé du 18 mars au 8 avril 1999 sous la direction scientifique de Matthias Waschek, Paris, musée du Louvre, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. "Principes et théories de l'histoire de l'art", 2001, 221 p.

RICHARD André, *La critique d'art*, Paris, PUF, 1958, 124 p.

SALVINI, Roberto, *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XIX^e siècle*, textes de : K. Fiedler, A. von Hildebrand, A. Riegl, A. Schmarsow, H. Wölffin, A. E. Brinckmann, B. Berenson, Clive Bell, Roger Fry, A. Stokes, J. Mesnil, H. Focillon, R. Longhi, L. Venturi. Paris, Editions Klincksieck, 1988, 299 P.

SZEEMANN, Harald (dir.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Aaran/Frankfurt am Main, Sauerländer 1983 ; 511p.

THERRIEN, Lyne, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, préface de Gérard Monnier, Paris, Editions du C.T.H.S, 1998, 623 p.

Acteurs : monographies

Artistes (par nom d'artiste)

- Jules Bastien-Lepage, Damvilliers 1848-Paris, 1884*, Verdun, Musées de la Meuse, 1984, 135 p.
- DAULTE, François, « Bazille, son œuvre s'achève en 1870 », *Connaissance des Arts*, décembre 1970, pp. 86-91
- Frédéric Bazille et ses amis impressionnistes*, Catalogue d'exposition, Montpellier, Musée Fabre, Brooklyn Museum of Art, 1992-1993 ; Paris, RMN, 1992, 175 p.
- ENGELS, Christoph, *Auf der Suche nach einer „deutschen“ Kunst : Max Beckmann in der Wilhelminischen Kunstkritik*, VDG, Weimar, 1997, 285 p.
- Beckmann*. Cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 10 septembre 2002-6 janvier 2003 ; Londres, Tate modern, 13 février-5 mai 2003 ; New York, MoMAQNS, 25 juin-30 septembre 2003. Paris, Editions du Centre Pompidou, 2002, 409 p.
- LECOMTE, Georges, *Albert Besnard*, Paris, Nilsson, c. 1925, 140 p.
- BLANCHE, Jacques-Émile, *Jacques-Émile Blanche, peintre (1861-1942)*, cat. exp. Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1997, Paris, RMN, 1997, 271 p.
- Pierre Bonnard*, Martigny, fondation Pierre Gianadda, 1999, 272 p.
- AUBRY, G.-Jean, *Eugène Boudin*, avec la collaboration de Robert Schmit, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel / Paris, Bibliothèque des Arts, 1968, 1977², 245 p.
- LEMNY, Doïna, *Le milieu artistique et culturel de Brancusi – Essai d'investigation à partir du legs au Musée national d'Art moderne*, thèse de doctorat, Paris I, 2 t., 1997.
- WORMS DE ROMILLY, Nicole et LAUDE, Jean, *Braque – Cubism - Catalogue of the work 1907-1914*, Paris, Maeght, 1982, 307 p.
- Charles Camoin, 1879-1965*, catalogue de la rétrospective organisée par le musée Cantini de Marseille (Lausanne, Fondation de l'Hermitage), Paris, Edition des Musées nationaux, 1997. 245 p.
- Site de l'association des Amis d'Eugène Carrière : www.eugenecarriere.com
- Marc Chagall. Les Années russes, 1907-1922*, cat. exp. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, 1995, 288 p.
- A la Russie, aux ânes et aux autres. Un chef-d'œuvre de Marc Chagall*, cat. exp., Musée national Message Biblique Marc Chagall, Nice, RMN, Paris, 1997, 56 p.
- Hommage à Marc Chagall*, cat. exp. Paris, Gd Palais, 1969-1970, RMN, Paris, 1969. 320 p.
- MEYER, FRANZ, *Marc Chagall. Leben und Werk*. Cologne, M. DuMont Schauberg, 1968, 771 p.
- MEYER, FRANZ, *Marc Chagall*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Flammarion, 1995, 352 p.
- KLAUS HERDING und Katharina SCHMIDT, *Les voyages secrets de Monsieur Courbet. Unbekannte Reiseskizzen aus Baden, Spa und Biarritz*, cat. exp. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden et Kunsthaus Zürich, 1984.
- Courbet und Deutschland*, cat. exp. Hamburg, Kunsthalle Hamburg, 1978.
- PERLMAN, Bennard B., *The Lives, Loves and Art of Arthur B. Davies*, Albany, New York State, University of New York Press, c. 1998, 469 pages.
- Sonia et Robert Delaunay*, cat. exp., Bibliothèque nationale, [Paris, 15 décembre 1977-29 janvier 1978] Paris, Bibliothèque nationale, 1977, 178 p.
- Visions of Paris : Robert Delaunay's Series*, Deutsche Guggenheim Berlin, cat. exp. 1997/1998, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1998.
- Robert Delaunay*, cat. exp. Hamburg/Köln/Frankfurt, 1962, 70 p.
- Robert Delaunay*, cat. exp., Orangerie du Jeu de Paume, Paris, RMN, 197, 149 p.
- Robert Delaunay 1906-1914 : De l'impressionnisme à l'abstraction*, cat. exp. Centre Georges Pompidou, Paris, 1999, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1999, 277 p.
- LISTA, Giovanni, « Delmarle peintre futuriste », *L'Humidité*, n° 16, juillet 1973.
- Rome, 1984 : *Degas e l'Italia*, cat. exp. Villa Mediceis, Rome, déc 1984-fév. 1985, Rome, Fratelli Palombi Editori, 1984, 262 p.
- Degas inédit*. Actes du colloque Degas, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris, La Documentation française, 1989, 543 p.
- Maurice Denis*, cat. exp. Paris, Orangerie des Tuileries, 1970, RMN, 1970, 127 p.

SCHÄFER, Carina, *La relation entre le comte Kessler et Maurice Denis, 1902-1913*, Maîtrise d'Histoire de l'art et d'archéologie, 1996, sous la direction de Monsieur Jean-Paul Bouillon, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II.

André Derain. Le peintre du « trouble moderne », cat. exp., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, novembre 1994-mars 1995 ; Paris, Paris Musées, 1994, 495 p.

KELLERMANN, Michel, *André Derain (1880-1954)*, catalogue raisonné de l'œuvre peint, Paris, Editions Galerie Schmit, 1992, t. 1 (1895-1914), 287 p.

Carolus-Duran, 1837-1917, Lille, Palais des beaux-arts, 9 mars-9 juin 2003, Toulouse, Musée des Augustins, 27 juin-29 septembre 2003 / [catalogue par Jean-Louis AUGÉ,... Frank CLAUSTRAT,... Agathe DUPONT,... et al.], Paris, RMN, 2003, 214 p.

PEREZ-TIBI, Dora, *Raoul Dufy*, Paris, Flammarion, 1997, 335 p.

PLÜCKBAUM, Brigitte, *Studien zum Leben und Werk des Malers Hans von Faber du Faur (1863-1940)*, Diss. Bonn, 1988, 296 p.

Fantin-Latour, cat. exp. Paris-Grand Palais/Ottawa Galerie Nationale/San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, Paris, RMN, 1982, 358 p.

Fantin-Latour – Coin de table : Verlaine, Rimbaud et les vilains bonshommes, Dossiers du Musée d'Orsay, 18, cat. établi par Luce Abélès, Section littéraire du Musée d'Orsay, Paris, RMN, 1987, 68 p.

Henri Le Fauconnier – Kubisme en Expressionnisme in Europa, cat. exp. Haarlem, Bussum, Uitgeverij Thot, 1993, 143 p.

Le Fauconnier – Retrospective Exhibition, May-June 1973, London, Kalman Gallery, 1973.

Henri Le Fauconnier (1881-1946) : A Pioneer Cubist, essay and Catalogue Notes by Dr. Daniel Robbins, Salander-O'Reilly Galleries, Inc., New York, 1990, 20 p.

FAASS, Martin, *Lyonel Feininger und der Kubismus*, Frankfurt am M., Peter Lang, 1999, 122 p.

Filiger 1863-1928, Dessins, gouaches, aquarelles, cat. exp., Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, 1981, 125 p.

Otto Freundlich, Kräfte der Farbe, Westfälisches Landesmuseum Münster, Kunstmuseum Liechtenstein, Köln, Wienand, 2001, 120 p.

FREUNDLICH, Otto, *Schriften*, éd. Uli Bohnen, Cologne, DuMont Verlag, 1982, 272 p.

GAUTHIER, Maximilien, *E. O. Friesz*, Genève, P. Cailler, 1957, 160 p.

CACHIN, Françoise, *Gauguin*, Paris, Flammarion, 1988, 311 p.

Gauguin, Les XX et la Libre Esthétique, Cat. exp., sous la dir. de Françoise Dumont, Liège, 1994-1995, Musée d'Art moderne et contemporain, 192 p.

Paul Gauguin – Das verlorene Paradies, Cat. Exp. Museum Folkwang, Essen / Neue Nationalgalerie, Berlin, Cologne, Dumont Verlag, 1998, 340 p.

Paul Gauguin et l'avanguardia russa, cat. exp. Ferrara, Palazzo dei Diamanti (avril-juillet 1995), Florence, Artificio, 1995, 317 p.

Tout l'œuvre peint de Paul Gauguin – Documentation et catalogue raisonné par G. M. SUGANA, Paris, Flammarion, 1981, 119 p.

WILDENSTEIN, Georges, *Gauguin [catalogue raisonné]*, Paris, Les Beaux-Arts, Editions d'études et de documents, 1964, 282 p.

NEPILLY, Petra, *Ida Gerhardi (1862-1927) : Eine deutsche Künstlerin in Paris*, Hartung-Gorre Verlag, Constance, 1985, Thèse doctorat Munich 1983, 242 p.

Sur Pierre Girieud : outre l'édition de ses souvenirs, le site de l'Association Pierre Girieud propose une présentation très détaillée de la vie et de l'œuvre du peintre. (<http://www.pgirieud.asso.fr/francais/presenf.htm> et, par Evelyne Dartiguelongue et Maxime Girieud, *Un Provençal Pionnier de l'art moderne, Pierre Girieud* <http://www.edartiguelongue.freesurf.fr/notice/pgirieud.php>).

PARIENTE, Fabienne, *Un italianisant parmi les Fauves et les Expressionnistes : Pierre Girieud (1876-1948) Peintre Provençal*. Aix en Provence. Université de Provence Aix-Marseille 1. 1991. (Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art)

Albert Gleizes ou le Cubisme en majesté, catalogue d'exposition, Barcelone, Musée Picasso – Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2001 (Paris, RMN, 2001, 235 p.

KAHNWEILER, D-Henry, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1946, 344 p.

Charles Guérin, vingt-six reproductions de peintures et dessins précédées d'une étude critique par Tristan L. Klingsor, etc., Paris, Editions de la Nouvelle Revue française, MCMXX, 62 p.

Charles Guérin, 1873-1907, cat. exp. Musée de Lunéville, 7 mai-18 septembre 1966, Lunéville, Musée de Lunéville, 1966, 50 pages.

SAN PIETRO GRANDI, Michela, *Auguste Herbin Epoque cubiste*, mémoire de maîtrise sous la direction de Bernard Dorival, Paris, 1982, 199 p.

THIEMANN, Eugen, *Bernhard Hoetger*, mit einer biographischen Einföhrung von Bernd Küster, Worpssweder Verlag, 1990, 80 p.

FINEBERG, Jonathan David, *Kandinsky in Paris 1906-1907*, UMI Research Press, Studies in the Fine Arts : The Avant-garde, Ann Arbor, Michigan, 1975, 148 p.

ILLETSCHEKO, Georgia, *Kandinsky und Paris, Die Geschichte einer Beziehung*, Presten, München-New York, 1997, 223 p.

Kandinsky. Collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Collection "Hors les murs", Coédition Editions du Centre Georges Pompidou et Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 166 p.

MAZUR-KEBLOWSKI, Eva, *Apokalypse als Hoffnung : Die Russischen Aspekte der Kunst und Kunsttheorie Vasilij Kandinskij vor 1914*, Tübinger Studien, Berlin, Wasmuth, 2000, 171 p.

ROETHEL, Hans K., et BENJAMIN, Jean K., *Kandinsky – Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Premier volume, 1900-1915, Paris, Editions Karl Flinker, 1982, 558 p.

DE VOORT, Claude, *Kisling 1891-1953*, édité par Jean Kisling, Paris, 1996, 340 p.

Kisling and his friends, Exhibition of paintings and sculptures from the collection of the Musée du Petit Palais in Geneva, Museum Narodowe, Varsovie, 1996, 156 p.

FLIEDL, Gottfried, *Gustav Klimt (1862-1918). Die Welt in weiblicher Gestalt*, Cologne, Benedikt Taschen Verlag, 1989, 237 p.

WITHFORD, Frank, *Oskar Kokoschka. A Life*, Londres, Weidenfelt & Nicholson, 1986, 221 p.

František Kupka 1871-1957 ou l'invention d'une abstraction, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 22 novembre 1989-25 février 1990, Paris, Paris-Musées, 1989, 367 p.

Roger de la Fresnaye, cat. exp., Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade (18 juin-19 septembre 1983) – Troyes, Musée d'art moderne, Donation Pierre et Denise Lévy, du 3 octobre au 27 décembre 1983), n. p.

CARDON, Roger, *Georges Lemmen (1865-1916)*, Anvers, Pandora, 1990, 534 p.

Max Liebermann in seiner Zeit, cat. exp., Berlin, Nationalgalerie, Munich, Haus der Kunst, 1979-1980. Munich, Prestel Verlag, 1979, 687 p.

Manet 1832-1883, cat. exp., Grand Palais, Paris, RMN, 1983, 544 p.

ROUART, Denis et ORIENTI, Sandra, *Tout l'œuvre peint d'Edouard Manet*, Paris, Flammarion, 1970, 127 p.

Manguin parmi les Fauves, cat. exp., Martigny, fondation Pierre Gianadda, 1983, 175 p.

Marquet, catalogue d'exposition du Musée de Lodève, Lodève, juin-novembre 1998. Milan, Electa, 1998, 307 p.

DAUBERVILLE, Guy-Patrice et Michel, *Matisse - Henri Matisse chez Bernheim-Jeune*, Paris, Editions Bernheim-Jeune, 1995, 2 volumes (1467 p.)

FLAM, Jack, *Matisse. The Man and His Art, 1869-1918*, London, Thames&Hudson, 1986, 523 p.

Henri Matisse 1904-1917, cat. exp., Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, 524 p.

Matisse-Picasso, cat. exp., Paris, Grand Palais, Londres, Tate Modern, New York, Museum of Modern Art, Paris, 2002, 406 p.

SCHNEIDER, Pierre, CARRÀ, Massimo, et DERYNG, Xavier, *Matisse- Tout l'œuvre peint (1904-1928)*, Paris, Flammarion, 1982, 116 p.

SPURLING, Hilary, *Matisse. I. 1869-1908*, Traduit de l'anglais par André Zavriew, Paris, Editions du Seuil, 2001 (1998), 494 p.

Jean Metzinger in Retrospect, cat. exp., The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, 1985, 128 p.

KEUTHEN, Monika, „...Und ich male doch! „, *Paula Modersohn-Becker*, List, Taschenbuch, 2001, 318 p.

SALZMANN, Siegfried und Dorothea, *Oskar Moll. Leben und Werk*, Bruckmann, München, 1975, 190 p.

Claude Monet. Le cycle des Nymphéas, cat. exp., Paris, Musée national de l'Orangerie, RMN, 1999, 238 p.

- STUCKEY, Charles F., *Claude Monet, 1840-1926*, Thames and Hudson – The Art Institute of Chicago, 1995, 282 p.
- WILDENSTEIN, Daniel, *Monet – Catalogue raisonné*, Paris-Lausanne, Wildenstein Institute, 1974-1991, 5 volumes.
- Munch et la France*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, RMN, 1991, 396 p.
- HELLER, Reinhold, *Edvard Munch : The Scream*, Londres, Penguin Press, 1973, 127 p.
- CABANNE, Pierre, *Le Siècle de Picasso*, 4 vol., Paris, Denoël, 1975, (Paris, Gallimard, 1992, 4 volumes).
- FITZGERALD, Michael C., *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles / London, 1996 (1995), 313 p. (Documentation du Musée Picasso. Indication d'Anne Baldassari).
- GEELHAAR, Christian, *Picasso : Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs, 1899-1939*, Zurich, Palladian / ABC Verlag, 1993, 308 p.
- GILOT, Françoise, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, v. 1965, 349 p.
- KOMEN, Kees, *Picasso in Holland – Paris-Schoorlham 1905*, Documentaire, Hvitgeverij Conserve, 1995, 149 p.
- LÉAL, Brigitte, *Picasso – Papiers collés*, Paris, RMN, 1998, 87 p.
- LEIGHTEN, Patricia, *Re-Ordering the Universe : Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton University Press, New Jersey, 1989, 198 p.
- MALLEN, Enrique, *Online Picasso Project* (Catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Pablo Picasso), <http://www.tamu.edu/mocl/picasso>
- Picasso et les choses, les natures mortes*, cat. exp., Paris, RMN, 1992, 371 pages.
- RICHARDSON, John, *Vie de Picasso*. Volume I, 1881-1906, avec la collab. de Marilyn McCully ; trad. de William O. Desmond, 548 p. Paris Chêne, 1992.
- RICHARDSON, John, *A Life of Picasso*. Volume II, 1907-1917, with the collaboration of Marilyn McCully, New York, Random House, 1996, 500 p.
- ZERVOS, Christian *Dessins de Pablo Picasso, 1892-1948*, Paris, Cahiers d'art, 1957-1978.
- PRINS, Pierre, *Pierre Prins et l'époque impressionniste, sa vie, son oeuvre, 1838-1913*, par son fils [et son petit-fils], Paris, Floury, 1949, 115 p.
- Hans Purrmann (1880-1966) – Im Raum der Farbe*, éd. Meinrad Maria Gerwenig, avec des textes de Hans Purrmann, cat. exp. Speyer, 1997-1997, Historisches Museum der Pfalz-Speyer, 1996, 171 p.
- LECOMTE, Georges, *Raffaëlli*, Paris, Rieder, 1927, 63 p.
- FIELDS, Barbara S., *Jean-François Raffaëlli, 1850-1924, the Naturalist Artist*, Ph. D., Univ. Microfilms International, Ann Arbor (Mi.), 1979.
- GAMBONI DARIO, *La Plume et le Pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, 350 p.
- Odilon Redon, Prince of Dreams 1840-1916*, cat. exp. sous la dir. de Douglas W. Druick (1994), 500 p.
- Rodin en 1900 – L'exposition de l'Alma*, cat. exp., Paris, RMN, 2001, 456 p.
- Vers l'Âge d'airain. Rodin en Belgique*, cat. exp., Paris, Editions du Musée Rodin, 1997, 495 p.
- BEAUSIRE, Alain, *Quand Rodin exposait*, Paris, Editions du Musée Rodin, 1988, 405 p.
- HOLLWECK, Ludwig, SCHULTZE, Hans, *Joseph Kaspar Sattler – Ein Wegbereiter des Jugendstils*, W. Ludwig Verlag, Pfaffenhofen, 156 p.
- Richard Seewald (1889-1976) zum 100. Geburtstag*, Richard und Uli Seewald Stiftung, Ascona, 1989, 111 p.
- Giovanni Segantini luce e simbolo 1884-1899*, cat. exp., Milan, Skira, 2000, 141 p.
- Signac et la libération de la couleur : de Matisse à Mondrian*, sous la direction de Erich FRANZ, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, 397 p.
- Paul Signac*, cat. exp. (Paris, Grand Palais ; Amsterdam, Van Gogh Museum ; New York, Metropolitan Museum of Art), Paris, RMN, 2001, 367 p.
- Sisley*, cat. exp. Royal Academy of Art, Londres – Musée d'Orsay, Paris – Walters Art Gallery, Baltimore, 1992-1993. Paris, RMN, 1992, 308 p.
- LIEBRECHT, Vera, *Eugen Spiro – Leben und Werk*, Diss. Aachen, 1987, 308 p.

Kees Van Dongen, catalogue d'exposition, sous la direction de Daniel Marchesseau, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2002, 216 p.

HEINICH, Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, les Editions de Minuit, 1991, 257 p.

Théo Van Rysselberghe neo impressionist, éd. Robert Hoozee et Helke Lauwaert, catexp Museum voor Schone Kunsten Gent, Gand- - Anvers, Pandora, 1993, 298 p.

Cat. exp. *Guillaume Van Strydonck (1861-1937), Florie 1886-Inde 1891, Les Voyages du peintre impressionniste*, cat. exp. Musée Charlier, Bruxelles, 2002, 111 p.

SEMBACH, Klaus-Jürgen, SCHULTE, Brigitte (éd.), *Henry van de Velde : Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Wienand Verlag, Cologne, 1992, 465 p.

Kees Van Dongen, le peintre , 1877-1968, cat. exp., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1990. 259 p.

Van Dongen du Nord et du Sud, cat. exp., Lodève, Musée de la ville de Lodève, du 26 juin au 31 octobre 2004.

Whistler 1834-1903, éd. Richard Dorment et Margaret MacDonald, cat. exp. Londres, Tate Gallery / Paris, Musée d'Orsay/Washington, National Gallery of Art, 1994-1995 ; Paris, RMN/Musée d'Orsay, 1995. 334 p.

COLLIN Christian, *Gustave van de Woestyne. L'art et l'esprit*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1993, 111 p.

OLIVIER, Bertrand, *Rik Wouters : jalons d'une vie*, Anvers, Pandora, 1994, 197 p.

OLIVIER, Bertrand, *Rik Wouters : les peintures; catalogue raisonné*, Anvers, Petraco-Pandora, 1995, 264 p.

Médiateurs

Marchands (par nom de marchand)

DAUBERVILLE, Guy-Patrice et Michel, *Matisse - Henri Matisse chez Bernheim-Jeune*, Paris, Editions Bernheim-Jeune, 1995, 2 volumes (1467 p.)

Bernheim-Jeune – Petit résumé historique, Paris, Galerie Bernheim-Jeune, s. d. , n. p.

KENNERT, Christian, *Paul Cassirer und sein Kreis : Ein Wegbereiter der Moderne*, Peter Lang, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, 1996, 253 p.

CROCHET, Bernard, *Histoire de la galerie Druet et de ses archives photographiques : Catalogue sommaire de quelques clichés pris par Druet et ses assistants*, mémoire de l'Ecole du Louvre, 1971.

KREISH, Claude, *Eugène Druet*, cat. exp. Rodin, Berlin, 1979.

Eugène Druet, 1898-1916, cat. exp., New York, Sander Gallery, septembre 1993.

Eugène Druet photographe, Musée Maurice Denis, Prieuré, Saint-Germain en Laye.

Eugène Druet, photographe privilégié de Rodin, cat. exp., Abbatale de Cerisy-la-Forêt, été 2001.

ASSOULINE, Pierre, *Grâces lui soient rendues. Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*, Paris, Plon, 2002, 333 p.

Der Kunsthändler Alfred Flechtheim als Verleger, Universitätsbibliothek Düsseldorf, Düsseldorf, 1987, 152 p.

FLACKE-KNOCH, Monika, *Car Einstein und Alfred Flechtheim – Vermutungen zu einer Wirkunstgeschichte*, Sonderausdruck aus dem Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band XLVIII / XLIX, Dumont Verlag Köln, 1988, pp. 473-484

ASSOULINE, Pierre, *L'homme de l'art. D.H. Kahnweiler 1884-1979*, Paris, Balland, 1988 (rééd. Folio 1999), 732 p.

Daniel-Henry Kahnweiler – marchand, écrivain, éditeur, Catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1984, 197 p.

Donation Louise et Michel Leiris – Collection Kahnweiler-Leiris, catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1984, 238 p.

Vincenc Kramar Un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague, Paris, RMN, 2002, 385p.

FAYT, René, *Poulet-Malassis à Bruxelles*, Les libraires momentanément réunis, [Bruxelles], 1993, 300 p.

REWALD, John, « Theo Van Gogh, Goupil and the Impressionists », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier-février 1973, pp. 2-64.

Theo Van Gogh, cat. exp., Amsterdam, Van Gogh Museum – Paris, RMN, 1999, 230 p.

Der Sturm : Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre, éd. Barbara Alms et Wiebke Steinmetz, Städtische Galerie Delmenhorst, 2000, 280 p.

PIRSICH, Volker, *Der "Sturm" und seine Beziehungen zu Hamburg und zu Hamburger Künstlern*, Begleitheft zur Ausstellung "Der Sturm" 1910-1932 in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, 20.12.1981-15.2.1982

SANDEN, Per, « Herwarth Walden – Der Sturm und Skandinavien », *Nerthus (Nordisch-deutsche Beiträge) III*, pp. 209-228.

WALDEN, Nell, SCHREYER, Lothar, *Der Sturm : Ein Gedenkbuch an Herwarth Walden und die Künstler des Sturmkreises*, Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden, 1954, 276 p.

New York et l'art moderne – Alfred Stieglitz et son cercle, cat. exp., Paris, RMN, 2004, 352 p.

Sammlung Thannhauser, Bern, Kunstmuseum, 1978, 113 p.

Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire, établi par Gilbert Boudar avec la collaboration de Michel Décaudin, t. I, Paris, CNRS, 1983, 227 p.

Critiques et collectionneurs (par nom des personnes concernées)

Guillaume Apollinaire, souvenirs et témoignages inédits de Louis de Gonzague Frick, Louise Faure-Favier, Roch Grey, Jeanne-Yves Blanc, Pierre Varenne, Jean Mollet, Pierre Albert-Birot, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Léopold Survage, réunis et présentés par Marcel Adéma, Paris, Editions de la Tête Noire, 1946.

Guillaume Apollinaire, III (1964), *Revue des Lettres Modernes* n° 104-107, 1964, 191 p.

Apollinaire et le cubisme, cat. exp. Lille, Palais des Beaux-Arts, avril-mai 1965, 99 p.

Guillaume Apollinaire, VII (1968), *Revue des Lettres Modernes* n° 183-188, 1968, 268 p.

Apollinaire e l'avanguardia, Galleria nazionale d'Arte moderna, Roma, De Luca Editore, 1980, 159 p.

CAILLIER, Pierre, *Guillaume Apollinaire documents iconographiques*, Genève, P. Cailler, 1965.

BOHN, Willard, *Apollinaire et l'homme sans visage. Création et évolution d'un motif moderne*. Guillaume Apollinaire/Alberto Savinio/Giorgio De Chirico/Francis Picabia/ Marius de Zayas, Bulzoni, s.d. [1984], 157 p.

MARTIN-SCHMETZ, Victor, *Index de la correspondance de Guillaume Apollinaire*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1992, 200 p.

Amis européens d'Apollinaire, Actes du seizième colloque de Stavelot, 1-3 septembre 1993, réunis par Michel Décaudin, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, 216 p.

READ, Peter, *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*, Paris, Jean-Michel Place, 1995, 316 p.

BOHN, Willard, *Apollinaire and the International Avant-garde*, University of New York Press, 1997, 369 pages.

BOSCHETTI, Anna, *La poésie partout. Apollinaire, Homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, 2001, 346 p.

MANSUY, Michel, *Prélude et suite de Cosmopolis : sur un manuscrit de Paul Bourget*, Paris, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'université de Besançon, vol. 50, 1962, 137 p.

CENDRARS, Miriam, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland, 1984, 601 p.

ISTRATI, Marie-Anne, *Victor Cherbuliez et le cosmopolitisme*, thèse de doctorat, Paris, Librairie E. Droz, 1936, 287 p.

Cendrars et les arts, études réunies par Maria Teresa de Freitas, Claude Leroy et Edmond Nogacki, (Recherches Valenciennes n° 9) Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2002, 268 p.

BUCKLE, Richard, *Diaghilev*, traduit de l'anglais par Tony Mayer, Paris, Editions Jean-Claude Lattès, 1980, 717 p.

FLACKE-KNOCH, Monika, *Car Einstein und Alfred Flechtheim – Vermutungen zu einer Wirkunstgeschichte*, Sonderausdruck aus dem Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band XLVIII / XLIX, Dumont Verlag Köln, 1988, pp. 473-484

MEFFRE, Liliane, *Car Einstein et la problématique des avant-gardes*, Peter Lang, Berne etc., 1989, 163 p.

MEFFRE Liliane, *Carl Einstein 1885-1940, Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2002, 339 p.

HALPERIN, Joan Ungersma, *Félix Fénéon : Aesthete and Anarchist in Fin-de-Siècle France*, New Heaven & London, Yale University Press, 1988, 425 p.

VAISSE, Pierre, « Hippolyte Fortoul », *Revue germanique internationale*, 13/2000, pp. 141-155.

REY, Pierre-Louis, *L'univers romanesque de Gobineau*, Paris, Gallimard, NRF, 1981, 411 p.

GONSE, François, *Louis Gonse (1846-1921) Historien critique et amateur d'art*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Bruno Foucart, Paris IV, septembre 1990.

BISMARCK, Béatrice von, « Harry Graf Kessler und die französische Kunst um die Jahrhundertwende », *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, n°42, 3, Berlin 1988, pp. 47-62.

GRUPP, Peter, *Harry Graf Kessler 1868-1937. Eine Biographie*. Verlag C.H. Beck, München, 1995, 320 p.

KOSTKA, Alexandre, *Un Nietzsche à l'époque de Guillaume II : Harry comte Kessler et le problème de la modernisation de la culture allemande (1895-1918)*, thèse de doctorat d'allemand, université de Strasbourg, 1993, 441 p.

KOSTKA, Alexandre, « Sur deux fronts. Harry Kessler et la propagande culturelle allemande en Suisse », in Jean-Jacques POLLET (dir.), *Écritures franco-allemandes de la Grande Guerre*, Arras, Artois Presses Université, 1996, pp. 83-108.

KOSTKA, Alexandre, « Der Dilettant und sein Künstler : die Beziehungen Harry Graf Kessler-Henry van de Velde », in Kl. SAMBACH, Br. SCHUTTE, *Henry van de Velde. Ein Europäischer Künstler in seiner Zeit*. Cologne, Wienand Verlag 1992, 466 p.

LOHMAN-HINRICHS, Dagmar, *Ästhetizismus und Politik. Harry Graf Kessler und seine Tagebücher in der Zeit der Weimarer Republik*. Berlin, Peter Lang, 1994.

TARASCO-LONG, Véronique, *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du musée du Louvre et de l'Art Institute de Chicago 1879-1940*, thèse de doctorat sous la direction de Christophe Charle, Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2004, 855 pages, 2 volumes

MOFFETT, Kenworth, *Meier-Graefe as art-critic*, München, Prestel Verlag, 1973, 212 p.

GOLD, Arthur et FIZDALE, Robert, *Misia – la vie de Misia Sert*, Paris, Gallimard, 1981, 407 p.

Morozov Shchukin – The Collectors, Monet to Picasso, cat. exp., Museum Folkwang Essen, Pushkin Museum Moscow, Hermitage St. Petersburg. Dumont Buchverlag, Cologne, 1993, 441 p.

WHITNEY, Kean Beverly, *All the empty palaces the merchant patrons of modern art in pre-revolutionary Russia*, London, Barrie & Jenkins, 1983, 342 p.

Karl Ernst Osthaus : Leben und Werk, Recklinghausen, Bongers, (1971). 556 p.

BEUCHAT, Charles, *Edouard Rod et le cosmopolitisme*, Paris, Champion, 1930, 191 p.

KISERY, Eszter (Debrecen), „Interkulturalität als Lebensform : Emil Szittyä“, site internet www.inst.at/studies/sektion07. Internationale Kulturwissenschaften, Etudes culturelles internationales, Institut de recherches de littérature et civilisation autrichiennes et internationales. 4 p.

MEFFRE, Liliane, « Daniel-Henry Kahnweiler et Wilhelm Uhde, le marchand et l'amateur » in catalogue d'exposition *Daniel-Henry Kahnweiler, op. cit.*, 1984, pp. 77 et suivantes.

FLÜGGE, Manfred, « Von Bismarck zu Picasso. Ein Deutscher Kunsthändler in Paris : Wilhelm Uhde (1874-1947) », *Dokumente* 44 (1988), pp. 485-492.

QUAGHEBEUR Marc (dir.), *Émile Verhaeren, un musée imaginaire*, Paris, RMN, 1997, 199 p.

LIVERMAN-DUVAL, Elsa, *Teodor de Wyzewa, A Critic without a country*, Droz, Minard, Paris-Genève, 1961.

DELSEMME Paul, *Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire à l'époque du symbolisme*, Presses universitaires de Bruxelles, Bruxelles, 1967, 390 p.

Art et politique

ANTLIFF, Mark, *Inventing Bergson : cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, N.J., 1992, 237 p.

ARON, Paul, *Les Écrivains belges et le Socialisme (1880-1913) : l'expérience de l'art social : d'Edmond Picard à Émile Verhaeren*, Bruxelles, Labor, coll. Archives du Futur, 1997, 278 p.

BOIME, Albert, *The Academy and French Painting in the 19th Century*, Londres, Phaidon, 1971, 330 p.

COTTINGTON, David, *Cubism and the Shadow of War: The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*, New Haven & London, Yale University Press, 1998, 258 p.

FULCHER, Jane, *French cultural politics and music from the Dreyfus Affair to the First World War*, New York, Oxford University Press, 1999, 291 p.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Esthétique officielle et art national sous la troisième République », in *Le Mouvement social*, n° 131, 1985, pp. 105-120.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude, « L'enseignement supérieur d'histoire de l'art (1863-1940) », in *Le Personnel de l'enseignement supérieur en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Actes du colloque publiés par Christophe Charle et Régine Ferré, Paris, Editions du CNRS, 1985, pp. 79-107.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude, *Art et État sous la III^e République 1870-1940*, Paris, thèse microfiche, Paris I.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude, *Art et État sous la III^e République : Le Système des Beaux-Arts 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, 433 p.

MAI, Ekkehard, « Die Berliner Kunstakademie im 19. Jahrhundert. Kunstpolitik und Kunstpraxis. », in Mai, E., Waetzoldt, St., *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich*. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1981. pp. 431-480.

MONNIER, Gérard, *L'Art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1995, 462 p.

NOCHLIN, Linda, *Les Politiques de la Vision. Art, société et politique au XIX^e siècle*, traduit de l'américain par Oristelle Bonis, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1995, 285 p.

NORD, Philip G., *Impressionism and Politics. Art and Democracy in the Nineteenth Century*, London, New York, Routledge, 2000, 136 p.

RANCK, Louise, *Le théâtre des Champs-Élysées de 1906 à 1913 : sa genèse, son répertoire, son public, et leur image dans la presse*, mémoire de maîtrise sous la direction de Christophe Charle, Paris I, 1996, 194 p.

SCHUENER Ulrich, « Die Kunst als Staatsaufgabe im 19. Jahrhundert », in Mai, E., Waetzoldt, St., *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich*. Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1981, pp. 13-46.

SEGRÉ Monique, *L'Art comme institution : l'École des Beaux-Arts 19^{ème} – 20^{ème} siècle*, Paris, éditions de l'École Normale Supérieure de Cachan, mai 1993, 231 p.

SFEIR-SEMLER Andrée, *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*, Campus Verlag, Frankfurt/New York, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1992, 597 p.

VAISSE, Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, 475 p.

Confrontations artistiques et culturelles

BARBEY-SAY, Hélène, *Le Voyage de France en Allemagne de 1871 à 1914 : Voyageurs français dans l'Empire Germanique*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1994, 412 p.

BECKER, Wolfgang, *Paris und die deutsche Malerei 1750-1840 - Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*. Bd. 10., München, Prestel-Verlag, 1971, 507 p.

BITSCH Marie-Thérèse, *La Belgique entre la France et l'Allemagne 1905-1914*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, 574 p.

BOTTIN, Jacques et CALABI Donatella (dir.), *Les étrangers dans la ville : Minorités et espace urbain du bas Moyen-Âge à l'époque moderne*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999, 486 p.

CHARLE, Christophe, « Trois écrivains face à une autre “étrange défaite” : Goncourt, Flaubert et Zola et la guerre de 1870 », à paraître dans Albrecht Betz & Stephan Martens (éd.), *Les intellectuels et l'occupation (1940-44)*, actes du colloque de l'Institut historique allemand, Paris, 4-5 mars 2002.

COHEN-SOLAL, Annie, *Un jour, ils auront des peintres : L'avènement des peintres américains. Paris, 1867 - New York, 1948*, Paris, Gallimard, 2000, 462 p.

DE ANDIA, Béatrice, « Gloire et Bohème à Montparnasse », in *Montparnasse et le 14^e arrondissement*, sous la dir. de Gilles-Antoine Langlois, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2000, pp. 12-36.

DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE, *Distanz und Aneignung, Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich – Relations artistiques entre la France et l'Allemagne*, Berlin, Akademie Verlag, 2004, 413 p.

DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE, *Vermittler deutscher Kunst in Frankreich, Médiateurs francophones sur l'Allemagne* : Colloque des 11 et 12 novembre 2000, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Centre allemand d'histoire de l'art à Paris, place des Victoires (à paraître).

DIEZ, Charlotte, *Regards croisés : les Français et les Espagnols à travers la caricature de presse de 1898 à 1914*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'université de Paris I, sous la direction de Robert Frank et Jean-Marc Delaunay, 1997, 189 p.

EHRMANN, Delphine, *Les élèves étrangers de l'École des Beaux-Arts : 1821-1891*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Chr. Charle, Paris I. Sorbonne, octobre 1997, 89 p., annexes et illustrations.

ESNER, Rachel, « Art knows no Fatherland” : The Reception of German Art in France, 1878-1900, Diss. New York, 1994, 489 p.

Europe des peintres : 1893 L'Europe des peintres, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, RMN, 1993.

FEHRER, Catherine, “New Light on the Academy Julian and its Founder”, *Gazette des Beaux-Arts* VI, 103 (1994), pp. 207-216.

FLAQUER I REVAUD, Silvia, PAGÈS I GILIBETS, Maria Teresa, *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de Paris fins l'any 1914*, Barcelone, Biblioteca de Catalunya, 1986, 515 p.

FLECKNER, Uwe, SCHIEDER, Martin, ZIMMERMANN, Michael (éd.), *Jenseits der Grenzen : französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart : Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag* Köln, DuMont, 2000, 3 volumes : t. 1 : Inszenierung der Dynastien, 376 p. T.2 : Kunst der Nationen, 488 p. T. 3 : Dialog der Avantgarden, 348 p.

FORSTER-HAHN, Françoise, « La Confraternité de l'art. Deutsch-Französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914 », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48 (1985), pp. 506-537.

GAETHGENS, Thomas W., *L'Art sans frontières ; Les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Paris, Librairie Générale française, 1999, 447 p.

GRUZINSKI, Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, 345 p.

HARTMANN, Daniel, « Suisse - L'art français dans les collections-fondations », *Enc. Universalis*.

HUTH, Hans, « Impressionism comes to America », *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e série, t. 29 ? avril 1946, pp. 225-254.

Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, Bd. III, Dialog der Avantgarden, herausgegeben von Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael F. Zimmermann, Cologne, DuMont, 2000, 348 p.

JOYEUX, Béatrice, « Le cosmopolitisme artistique à la fin du XIX^e siècle : un art métis ? » in *Hypothèses*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2002, pp. 187-199.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, « Paris-Weimar-Berlin: le „pivot merveilleux“ » in *Weimar-Paris/Paris-Weimar. Kunst und Kulturtransfer um 1900*, mit einer Einleitung von Marie Louise von Plessen, Tübingen, Stauffenburg Verlag, à paraître début 2005.

KASPI, André, et MARES, Antoine, (dir.), *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1989, 406 p.

KEISCH, Claude, *Rodin dans l'Allemagne de Guillaume II. Partisans et détracteurs à Leipzig, Dresde et Berlin*, Paris, Musée Rodin, 1998, 148 p.

L'École de Paris, 1904-1929 : La part de l'Autre. Catalogue d'exposition, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, 2000, 407 p.

Le Symbolisme en Europe. Cat. exp. Rotterdam, Bruxelles, Baden-Baden, Paris-Grand-Palais, 1976, Editions des Musées nationaux, Paris 1976, 272 p.

Le Voyage de Paris : les Américains dans les écoles d'art, 1868-1918, cat. exp., Paris, RMN, 1990, 85 p.

LETHÈVE, Jacques, « La connaissance des peintres préraphaélites anglais en France (1855-1900) », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1959, pp. 315-328.

LOUBAT, Emmanuelle, *La circulation des opérettes entre Paris et Vienne (1856-1904)*, mémoire de DEA soutenu à l'Université de Paris I, sous la dir. de Christophe Charle, Paris, 2000, 132 p.

Manet bis van Gogh ; Hugo von Tschudi und der Kampf um die moderne Kunst, cat. exp. Berlin, Nationalgalerie éd. par Johann Georg Prinz von Hohenzollern et Peter-Klaus Schuster, Prestel, NY et Munich, 1996, 464 p., 512 ill.

Marianne und Germania 1789-1898. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – Eine Revue. Cat. exp., sous la dir. de Marie-Louise von PLESSEN, Berlin 1997. Berlin, Argon Verlag 1996.

MONNIER, Gérard et VOVELLE, José, *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe, 1900-1950*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, 225 p.

Paris : capitale des arts, 1900-1968, éd. par Sarah Wilson, Eric de Chassey, Gladys Fabre et al., Paris, Hazan, 2002, 447 p.

Paris-Barcelone, de Gaudí à Miró, cat. exp. Paris, Grand Palais, Barcelone, Musée Picasso, RMN, 2001, 670 p.

Paris-Berlin 1900-1933 : rapports et contrastes, cat. exp. Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, 576 p.

Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris, réalisme-impressionnisme-symbolisme-art nouveau, cat. exp. Paris, Bruxelles, RMN-Fonds Mercator, 1997, 538 p.

Paris-Moscou 1900-1930, cat. exp. Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, 580 p. (rééd. Paris, Gallimard, 1991, 779 p.)

Paris-New York 1908-1968, cat. Exp., Paris, Centre Pompidou, 1977, Gallimard, 1991, 955 p.

QUAGHEBEUR, Marc, et SAVY, Nicole (dir.), *France-Belgique (1848-1914) : Affinités-Ambiguïtés*, Actes du colloque des 7, 8 et 9 mai 1886, Bruxelles, Éditions Labor, Archives et Musée de la Littérature, « Archives du Futur », 1997, 531 p.

RASMUSSEN, Anne, *L'Internationale scientifique, 1890-1914*, thèse de doctorat d'histoire, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris, 1995.

RODRIGUEZ, Jean-François, *La réception de l'impressionnisme à Florence en 1910*, Venise, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 1994, 223 p.

SAVOY, Bénédicte, *Patrimoine annexé. Les saisies de biens culturels opérées par la France en Allemagne autour de 1800*, Préface de Pierre Rosenberg, de l'Académie française. Tome I : xv-496 p., cartes, 89 ill.

VAISSE, Pierre, « Sur les rapports artistiques franco-allemands au XIX^e siècle », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, 3 (1991), 73, pp. 93-102.

Vienne 1890-1920, sous la direction de Robert Waissenberger, Fribourg, 1984, 280 p.

WEILL, Claudie, *Les étudiants russes en Allemagne (1900-1914)*, doctorat d'État EHESS dir. Marc Ferro, 1990. 650 p.

WILFERT, Blaise, *Paris, la France et le reste... Importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1885-1930*, thèse de doctorat d'histoire, sous la direction de Christophe Charle, Université de Paris I – Sorbonne, 2003.

4. Aspects théoriques et méthodologiques

Champ et marché de l'art

BAXANDALL, Michael, *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance (Painting and experience in fifteenth century Italy)*, Paris, Gallimard, 1985, 254 p.

BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'art*, présenté par Michel Menger, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1998, 379 p.

- BERNIER, Georges, *L'Art et l'argent. Le marché de l'art à la fin du XX^e siècle*. Paris, Ramsay, 1990, 312 p.
- BERTRAND-DORLÉAC, Laurence, *Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours : introduction* de Krzysztof Pomian. Paris, Éditions de la Manufacture, 1992, 358 p.
- BOURDIEU, Pierre, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, février 1977, pp. 3-44.
- BOURDIEU, Pierre, et DELSAUT, Yvette, « Pour une sociologie de la perception », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 40, 1981, pp. 3-9.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 2^e éd. revue et corrigée 1998, 567 p.
- CASSARD, Sabine, *La carrière des sculpteurs sous le Second Empire (1852-1870)*, mémoire de maîtrise d'histoire, sous la direction de Christophe Charle, Paris I Sorbonne, 2000.
- CHAMBOREDON, Jean-Claude, et MENGER, Pierre-Michel (éd.), *Sociologie de l'art et de la littérature*, numéro de la *Revue française de Sociologie*, XXVII, 3 (juillet-septembre 1986).
- CHARLE, Christophe, « Situation du champ littéraire », *Littérature*, n° 44, déc. 1981, pp. 8-20.
- CHARLE, Christophe, « Situation spatiale et position sociale : Essai de géographie sociale du champ littéraire à la fin du XIX^e s. », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 3, 1977, pp. 45-59.
- COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, 190 p. .
- FINGERHUT, Jacques, *L'art : entre le musée et le marché*. Problèmes politiques et sociaux, La Documentation française, n° 765, 5 avril 1996, 81 p.
- FRANCASTEL, Pierre, *Etudes de Sociologie de l'Art*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970, 252 p.
- GEE, Malcom, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting : Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, New York & Londres, Garland Publishing, 1981, 288 et 265 p.
- GENET-DELACROIX, Marie-Claude, « Histoire et analyse des données : à propos de l'étude prosopographique des artistes du Conseil supérieur des Beaux-Arts (1875-1940) », *Informatique et prosopographie*, table ronde du CNRS, Paris, Éditions du CNRS, 1984, pp. 315-332.
- GOUPIL, Musée, *Etat des Lieux – 1*. Musée Goupil, Conservatoire de l'Image industrielle, Bordeaux, 1994, 159 p. *Etat des Lieux – 2*, Musée Goupil, Conservatoire de l'Image industrielle, Bordeaux, 2000, 167 p.
- GROJNOWSKI, Daniel, « Une avant-garde sans avancée : les “arts incohérents” 1882-1889 », *ARSS*, novembre 1981, pp. 73-81.
- HASKELL, Francis, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien* (trad. De *Patrons and painters : a study in the relations between italian art and society in the age of the baroque*), Paris, Gallimard, 1991, 798 p.
- HEINICH, Nathalie, « Avant-garde (Histoire de l'art) », *Encyclopédie Universalis*, 3, 1996.
- JENSEN, Robert, *Marketing Modernism in Fin-de-siècle Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1996 (1994), 367 p.
- LEPSIUS, M. Rainer, « Kritik als Beruf. Zur Soziologie der Intellektuellen », in *Interessen, Ideen und Institutionen*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990, pp. 270-283.
- MANNHEIM, Karl, *Wissenssoziologie*. Auswahl aus dem Werk. Hrg. von H. Wolff. Leichterhandverlag 1969. Not. « Das Soziologische Problem der Generationen » (Le problème sociologique des générations), pp. 522-565. Et « Die Bedeutung der Konkurrenz im Gebiete des Geistigen » (Signification de la concurrence dans le domaine intellectuel), pp. 566-613. (vers 1927).
- MOULIN, Raymonde (dir.), *Sociologie de l'art*. Paris, l'Harmattan, 1999, 460 p.
- MOULIN, Raymonde, « Pour une sociologie du marché de l'art », propos recueillis par Roxana Azimi, *AE (Art Enchères, le Magazine de la Gazette, supplément à la Gazette de l'Hôtel Drouot)*, juin 2001, p. 10-13.
- MOULIN, Raymonde, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, 423 p.
- MOULIN, Raymonde, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, nouvelle édition, 1989 (1967), 614 p.
- MOULIN, Raymonde, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, 286 p.
- POGGIOLI, Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologne, 1962, 276 p.
- QUEMIN, Alain, « L'évolution du marché de l'art : une internationalisation croissante », in Philippe Tronquoy (dir.), *Culture, Etat et Marché*, Paris, La Documentation française, janv-fév 2003, n° 312.

QUEMIN, Alain, *L'Art contemporain international : entre les institutions et le marché*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, 269 p.

REITLINGER, Gerald, *The Economics of Taste, vol II : The Rise and Fall of Objets d'art Prices since 1750*, Barries and Rockliff, London, 1963, 708 p..

REVEL, Jaques, et MENGER, Pierre-Michel, (dir.), *Mondes de l'art* : numéro spécial de la revue *Annales : Economies, Sociétés, Civilisations*, 48^e année, n°6 (novembre-décembre 1993).

ROUGET, Bernard, et SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, *Économie des arts plastiques*, Paris, L'Harmattan, 1996, 303 p.

SAPIRO, Gisèle, « Le Champ littéraire sous l'Occupation (1940-1944) », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 03-1996, pp. 3-25.

SAPIRO, Gisèle, *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, 807 p.

TROY, Nancy, *Modernism and the Decorative Arts in France : Art nouveau to Le Corbusier*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, 300 p.

VERGER, Annie, « Le champ des avant-gardes », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, juin 1991, pp. 2-40.

WHITE, Harrison C. et Cynthia, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, traduction française par Antoine Jaccottet (*Canvases and Careers*, New York, Wiley, 1965), préface de Jean-Paul Bouillon, Paris, Flammarion, 1991, 167 p.

Transferts et comparaisons

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, 493 p.

CHARLE, Christophe et ROCHE, Daniel (dir.), *Capitales culturelles capitales symboliques ; Paris et les expériences européennes, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, 474 p.

CHARLE, Christophe, « Pour une histoire sociale comparée des débats intellectuels internationaux. L'exemple de la crise fin de siècle », in *Internationalisierung, Internationalisation, Mélanges Schriewer*, Peter Lang, 2002.

ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael (dir.), *Philologiques I. Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIX^e siècle*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990, 427 p.

ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael (dir.), *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*. Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 1994, 505 p.

ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Recherches sur les civilisations, 1988, 476 p.

ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael, « La Construction d'une référence culturelle allemande en France : Genèse et histoire (1750-1914) », *Annales E.S.C., juillet-août 1987*, n° 4, pp. 969-992.

ESPAGNE, Michel, *Les Transferts culturels franco-allemands*. Paris, PUF, 1999, 286 p.

HAUPT, Heinz-Gerhard et KOCKA, Jürgen (dir.), *Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung*. Frankfurt am Main/New York, Campus, 1996, 338 p.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Tell, 1990, 333 p.

JOYEUX, Béatrice, « La théorie des Transferts culturel, un discours de la méthode : bilan historiographique et historique, perspectives d'application », in *Hypothèses*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2002, pp. 151-161.

KNAFOU, Rémy « L'exceptionnelle distribution géographique de l'œuvre de Johannes Vermeer », *Mappemonde* 61 (2001.1), pp. 31-35.

MANTION, Jean-Rémy, « Le lieu du génie : Remarques sur la géographie de l'art », *Annales-Economie-Société-Culture*, 5, septembre 1983, pp. 1084-1096.

MENGER, Jean-Michel, « L'hégémonie parisienne. Economie et politique de la gravitation artistique », *Annales-Economie-Société-Culture* *Annales-Economie-Société-Culture*, 1993 (6), pp. 1565-1600.

PAULMANN, Johannes, « Neue historische Literatur. Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts »,

Historische Zeitschrift 267/1998, pp. 649-685. [Cet article recense les ouvrages suivants : Haupt, Heinz-Gerhard et Kocka, Jürgen (dir.), *Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung*. Frankfurt am Main/New York, Campus, 1996, 338 p. ; et Espagne, Michel et Middell, Matthias (dir.), *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert*. Deutsch-französische Kulturbibliothek, vol. 1, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1993, 414 p.]

WERNER Michael, « Les usages de l'échelle dans la recherche sur les transferts culturels », *Cahiers d'études germaniques*, 28, 1995, p. 39-53

Lire la peinture, faire de l'histoire

BAXANDALL, Michael, *Formes de l'intention, sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991 (1985), 239 p.

CHARLE, Christophe, et ROCHE, Daniel, « Pierre Bourdieu et l'histoire », tapuscrit communiqué par Christophe Charle le 6 février 2002, pour un article dans *Le Monde*, février 2002.

CHARTIER, Roger (dir.), *Histoires de la lecture : un bilan des recherches*, Actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1995, 317 p.

DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2002, 272 p.

DAIX, Pierre, *L'Aveuglement devant la peinture*, Paris, Gallimard, 1971, 265 p.

DAVIDSON, Donald, *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*, traduction de l'anglais par Pascal Engel, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, 415 p.

ELSTER, Jon, *Ulysses and the Sirens, Studies in Rationality and Irrationality*, Cambridge, New York etc., Cambridge University Press, 1979, 193 p.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 277 pages.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Grasset, 2001 (1961), 375 p.

HEINICH, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, 90 p.

PANOFSKY, Erwin, *Essais d'Iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, NRF Gallimard, 1967 (1939), 394 p.

POCHAT, Götz, „Images in Kunst und Kunstkritik. Imagologie und Kunstgeschichte“, in *Europa und das nationale Selbstverständnis Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, éd. Hugo DYSERINCK et Karl Ulrich SYDRAM, Bonn 1988, pp. 187-227.

RIOUX, Jean-Pierre, et SIRINELLI, Jean-François, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, 455 p.

SHAPIRO, Meyer, *Les mots et les images : Sémiotique du langage visuel* (1996), trad. Pierre Alferi, préface de Hubert Damish, Paris, Macula, 2000, 207 p.

Index des noms propres

- A**
- Agero, A. (?-?) 768
- Ahlers-Hestermann, Friedrich (1895-1973) 518
- Ajalbert, Jean (1863-1947) 222, 383, 822
- Albert, Henri (1869-1921) 28, 42, 82, 96, 155, 159, 212, 217, 224, 255, 310, 313, 326, 328, 401, 402, 535, 603, 617, 620, 621, 629, 630, 689, 835
- Alexandre, Arsène (1859-1937) 75, 149, 218, 219, 220, 284, 285, 349, 398, 507, 562, 623, 722
- Allard, Roger (1885-1961) 617, 619, 621, 624, 644, 688
- Alma Tadema, Sir Lawrence (1836-1912) 137, 215
- Aman-Jean, Edmond (1860-1935) 250, 251, 307
- Anquetin, Louis (1861-1932) 219, 246, 247, 271, 353, 354
- Apollinaire, Guillaume (1880-1918) 18, 29, 282, 376, 377, 401, 402, 420, 455, 456, 457, 459, 460, 497, 503, 523, 536, 537, 542, 551, 552, 556, 557, 564, 565, 566, 589, 591, 598, 603, 611, 613, 615, 617, 621, 623, 628, 633, 636, 638, 639, 644, 645, 649, 651, 656, 659, 663, 668, 681, 682, 683, 685, 693, 694, 695, 698, 699, 702, 709, 714, 716, 717, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 744, 749, 750, 752, 753, 760, 762, 767, 768, 770, 776, 795, 798, 800, 802, 809, 810, 812, 813, 818, 825, 826, 827, 832, 841, 900, 902, 904, 941
- Archipenko, Alexandre (1887-1964) 617, 798, 810
- Arensberg, Walter (1878-1954) 621, 626, 800, 922, 930, 935
- Armstrong, Thomas (1832-1811) 79, 82
- Aron, Paul 17, 167, 224, 230, 359, 544, 545, 822, 843
- Arp, Hans (1887-1966) 692, 703
- Assouline, Pierre 149, 511, 516, 599, 810, 840
- Astruc, Zacharie (1835-1907) 56, 477
- Aurier, Albert (1865-1892) 154, 155, 216, 217, 254, 255, 818
- B**
- Baes, Edgar 220, 221, 818
- Bahr, Hermann (1863-1934) 187
- Baignières, Paul 202, 307, 366
- Bakst, Léon (1866-1924) 709, 710, 712, 713, 891
- Balla, Giacomo (1871-1958) 419, 618, 750, 752, 756, 757
- Baluschek, Hans (1870-1935) 195
- Banville, Théodore de (1823-1891) 120
- Barlach, Ernst (1870-1938) 411
- Barrès, Maurice (1862-1923) 202, 256, 705, 827
- Barzun, Henri-Martin (?-?) 401, 695, 699, 701, 702
- Bastien-Lepage, Jules (1848-1884) 125, 126, 127, 145, 154, 155, 156, 164, 165, 175, 184, 201, 836
- Bate, Francis (1853-1950) 175, 402, 687
- Baudelaire, Charles (1821-1867) 26, 39, 40, 41, 42, 46, 48, 56, 58, 63, 71, 80, 81, 84, 92, 94, 120, 243, 775, 818
- Baudry, Paul (1828-1886) 143, 330
- Baxandall, Michael 803, 845, 848
- Bazille, Frédéric (1841-1870) 58, 63, 85, 453, 836
- Beardsley, Aubrey (1872-1898) 200, 201, 223, 553
- Becker, Howard 803, 886
- Becker, Wolfgang 107
- Beckmann, Max (1884-1950) 317, 343, 403, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 411, 485, 581, 827, 836, 891
- Bell, Clive (1881-1964) 555, 754, 782, 783, 784, 786, 835
- Benjamin, Walter 792, 818, 838
- Benois, Alexandre (1870-1960) 555, 632, 713, 722
- Bérard, Léon (1876-1960) 575, 632, 634, 651
- Béraud, Jean (1849-1936) 127, 128, 156, 158, 162, 180, 455
- Berenson, Bernhard (1865-1959) 669, 782, 835
- Bergerat, Émile (1845-1923) 101, 118
- Bergh, Sven Richard (1858-1919) 165
- Bergson, Henri (1859-1941) 28, 266, 619, 628, 843

Bernard, Émile (1868-1941) 3, 123, 207, 208, 236, 239, 241, 244, 246, 250, 251, 252, 253, 254, 261, 265, 271, 283, 306, 314, 315, 336, 363, 482, 483, 490, 502, 527, 604, 661, 662, 669, 815, 820, 824, 825, 826, 838, 840, 847

Bernhardt, Sarah (1844-1923) 367

Bernheim-Jeune, galerie (dirigée par Josse (1870-1941) et Gaston (1870-1953) Bernheim) 4, 267, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 301, 306, 355, 379, 446, 455, 473, 490, 492, 494, 495, 497, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 518, 522, 525, 527, 528, 572, 594, 596, 597, 599, 613, 618, 624, 625, 626, 627, 628, 655, 659, 660, 661, 662, 665, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 727, 748, 752, 757, 759, 762, 810, 812, 813, 838, 840

Bernheim, Alexandre (1839-1915) 501

Bernheim, Joseph (1799-1859) 501

Bernier, Georges 511, 512, 516, 824, 834, 846

Bernouard, François (1884-1948) 556

Bernstein, Carl (1842-1894) 476

Besnard, Albert (1849-1934) 146, 151, 153, 158, 159, 163, 166, 170, 173, 174, 180, 181, 184, 196, 198, 199, 202, 219, 221, 242, 307, 314, 317, 323, 324, 326, 327, 328, 331, 332, 335, 342, 384, 452, 836

Besnus, Amédée Michel (1831-1909) 453, 823

Bibesco, Antoine (1878-1951) 266

Bibesco, Georges (1834-1902) 266

Bierbaum, Otto Julius (1865-1910) 211, 212

Bigot, Charles (1840-1893) 101, 111

Bing, Siegfried ou Samuel (1838-1905) 18, 218, 219, 220, 285, 325, 328, 374, 461, 526, 541

Blanc, Louis (1811-1882) 43, 57, 121, 550

Blanche, Jacques-Émile (1861-1942) 59, 79, 120, 158, 159, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 181, 192, 194, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 208, 209, 219, 241, 243, 271, 272, 273, 284, 298, 299, 300, 307, 310, 311, 317, 320, 323, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 340, 341, 342, 366, 373, 374, 375, 380, 384, 504, 505, 533, 626, 811, 812, 821, 823, 825, 828, 836, 881, 891

Blériot, Louis (1872-1937) 646, 649, 652, 654, 700, 707, 712

Bleyle, Fritz (1880-1966) 407

Blot, Eugène, galerie 676

Boccioni, Umberto (1882-1916) 419, 614, 618, 625, 627, 639, 651, 654, 699, 704, 750, 752, 754, 755, 756, 757, 761, 768, 810, 811

Boch, Eugène (1855-1941) 168, 228, 254, 272, 273, 394, 493, 494, 573, 810, 812

Bock, Théophile de 261

Böcklin, Arnold (1827-1901) 195, 196, 245, 247, 535, 820, 821, 891

Bodenhausen, Eberhard Freiherr von (1868-1918) 211, 283, 344, 347, 362, 441, 442, 495, 505, 506, 508, 509, 525, 527, 535, 543, 571, 576, 810, 813, 826

Bogoluboff (?) 141

Bois, Yves-Alain 520, 820

Boldini, Giovanni (1842-1931) 63, 65, 158, 181, 200, 201, 202, 206, 208, 209, 215, 413, 447

Bonger, André (1861-1934) 258, 261, 264, 266, 267, 268, 376, 826

Bonnard, Pierre (1867-1947) 196, 197, 219, 242, 246, 265, 277, 279, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 295, 296, 317, 320, 321, 323, 342, 343, 350, 351, 352, 353, 355, 363, 366, 378, 382, 415,

455, 461, 483, 493, 502, 504, 506, 507, 508, 509, 523, 568, 669, 674, 836, 891

Bonnat, Léon (1833-1922) 125, 127, 144, 145, 184, 216, 366, 384, 455

Borchardt, Felix (1857- ?) 435, 749, 759, 760, 761

Borissov-Moussatov, Victor (1870-1905) 390, 392

Boschetti, Anna 460, 537, 556, 722, 841

Boudin, Eugène (1824-1898) 64, 132, 138, 166, 181, 474, 574, 836

Bourdelle, Émile-Antoine (1861-1929) 308, 369, 672, 891

Bourdieu, Pierre 22, 23, 26, 49, 85, 87, 88, 172, 243, 803, 846, 848

Bourget, Paul (1852-1935) 337, 338, 339, 823, 828, 841

Bourliouk, David (1882-1967) 416, 649, 891

Boutet de Monvel, Louis-Maurice (1851-1913) 145

Bracquemond, Félix (1833-1914) 55, 61, 63, 80, 83, 84, 158, 180, 181

Brancusi, Constantin (1876-1957) 401, 402, 403, 648, 809, 824, 836

Braque, Georges (1882-1963) 18, 23, 364, 380, 391, 401, 402, 511, 517, 518, 519, 520, 589, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 607, 608, 616, 617, 618, 620, 624, 631, 641, 648, 663, 681, 687, 688, 717, 730, 732, 735, 739, 752, 753, 757, 785, 786, 795, 800, 810, 824, 836, 891, 897, 906, 910, 935

Braune, Heinz (?-?) 528, 583, 584, 670, 812, 884

Breslau, Louise (1856-1927) 202

Brown, Ford Madox (1821-1893), 146, 181, 199, 223, 315, 333, 425, 431, 440, 474, 476, 674, 908

Bruce, Patrick-Henry (1881-1936) 163, 398, 595, 701, 702, 703, 812

Buckle, Richard 554, 841

Buffet-Picabia, Gabrielle 648, 800

Burgess, Frank Gelett (1866-1951) 604, 667

Burne-Jones, Edward Coley (1833-1898) 79, 137, 187, 206, 245, 247, 248, 333, 337, 339, 374

Burty, Philippe (1830-1890), 94, 124, 912

C

Cabaillet-Lassalle, Camille (1839- ?) 429, 430, 431

Caillaux, Joseph (1863-1944) 707

Caillebotte, Gustave (1848-1894) 17, 123, 129, 136, 139, 158, 166, 240, 474

Callias, Hector de (?- ?) 54

Calmette, Gaston (1858-1914) 707

Canudo, Ricciotto (1879-1923) 457, 536, 537, 557, 613, 633, 645, 656, 702, 714, 716, 717, 721, 722, 726, 753, 825, 828, 902

Carco, Francis (1886-1958) 738, 753

Carolus-Duran (1837-1917) 55, 158, 167, 180, 181, 202, 208, 209, 837

Carrà, Carlo (1881-1966) 419, 618, 624, 625, 664, 665, 666, 671, 752, 756, 757, 761, 810, 838

Carrière, Eugène (1849-1906) 30, 103, 142, 151, 158, 173, 174, 180, 181, 196, 202, 218, 221, 244, 282, 286, 306, 307, 308, 313, 317, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 335, 366, 368, 369, 373, 377, 379, 384, 394, 434, 452, 453, 504, 507, 587, 813, 819, 823, 825, 836, 847, 891

Casanova, Pascale 27, 33, 847

Castagnary, Jules (1830-1888) 118, 119, 120, 184

Cazin, Jean-Charles (1841-1901) 145, 146, 158, 170, 180, 181

Cendrars, Blaise (1887-1961) 536, 537, 551, 557, 613, 615, 659, 685, 701, 702, 709, 714, 716, 717, 718, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 744, 810, 828, 841

Cézanne, Paul (1839-1906) 18, 58, 59, 60, 62, 106, 123, 129, 132, 147, 151, 157, 219, 232, 238, 265, 266, 273, 277, 280, 294, 296, 297, 299, 300, 301, 351, 355, 358, 372, 375, 376, 379, 380, 382, 384, 386, 387, 388, 394, 395, 404, 413, 415, 444, 445, 447, 451, 455, 464, 469, 472, 476, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 486, 487, 497, 498, 502, 507, 526, 527, 538, 550, 567, 572, 582, 584, 585, 586, 589, 606, 619, 620, 621, 655, 661, 662, 669, 672, 674, 678, 684, 687, 705, 745, 778, 779, 780, 781, 801, 819, 822, 824, 825, 831, 891, 901, 903, 911, 946

Chagall, Marc (1887-1985) 538, 591, 613, 614, 615, 658, 659, 685, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 755, 768, 776, 823, 836, 841

Champfleury (1821-1889) 58, 60, 71, 72, 73, 74, 80, 84, 92, 818

Charle, Christophe 1, 3, 4, 27, 33, 42, 98, 103, 104, 107, 197, 217, 230, 385, 388, 462, 539, 568, 776, 789, 791, 808, 830, 834, 843, 844, 845, 846, 847, 848

Charlement (?) 141

Charles, Christophe 39, 42, 43, 48, 56, 71, 77, 80, 81, 86, 101, 111, 113, 121, 122, 124, 131, 145, 146, 152, 190, 201, 202, 209, 224, 250, 255, 257, 279, 283, 284, 317, 327, 331, 332, 333, 351, 354, 363, 366, 378, 383, 384, 386, 634, 668, 722, 926

Charlet, Frantz (1862-1928) 166, 269

Charpentier, salon de Madame 47, 113, 121, 147, 251, 557, 702, 730, 819, 828

Chase, William Merritt (1849-1916) 165, 166

Chauchard, Alfred (1821-1909) 682

Cherbuliez, Victor (1829-1899) 336, 828, 841

Chéret, Jules (1836-1932) 158, 221, 452

Chesneau, Ernest (1833-1890) 44, 98, 99, 818

Chintreuil, Antoine (1814-1873) 117

Ciamberlani, Albert (1864-1956) 252

Claretie, Jules (1840-1913) 55, 129

Clariss, Edmond (?- ?) 446

Claus, Émile (1849-1924) 196, 221, 394, 573

Clausen, George (1852-1944) 175

Clemenceau, Georges (1841-1929) 125, 129, 146, 169, 325, 331, 367

Colarossi, Académie 250, 404, 560, 595

Coll, Pere (?- ?) 463

Conder, Charles (1868-1909) 200, 201, 333, 534

Cone, Claribel et Etta (1864-1929 et 1870-1949). 566, 596, 604

Constable, John (1776-1837) 100, 115

Coquiot, Gustave (1865-1926) 18, 237, 390, 447, 463, 773, 802, 818, 823

Cordier, Charles (1827-1905) 56, 80

Corinth, Lovis (1858-1925) 195, 211, 406, 891

Corot, Jean-Baptiste (1796-1875) 62, 63, 64, 65, 77, 86, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 129, 131, 132, 154, 206, 283, 330, 433, 448, 453, 501, 574, 682, 945

Cottier, Maurice (?- ?) 97, 815, Daumier, Honoré (1808-1879). 113, 188
 414, 445
 Delmarle, Félix (1889-1952) 754, 836
 Cottington, David 28, 619, 620, 621, Davidson, Jo (1883-1952) 586, 848
 Delville, Jean (1867-1953) 184, 243, 248, 252, 384
 Courbet, Gustave (1819-1877) 16, 26, De Chirico, Giorgio (1888-1978) 260
 36, 37, 39, 49, 50, 55, 58, 60, 62, 63, 401, 402, 726, 841
 Deman, Editions
 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, De Nittis, Giuseppe (1846-1884) 800
 74, 75, 76, 77, 80, 85, 89, 92, 100, 135, 139, 140, 141, 142, 122,
 102, 103, 113, 114, 115, 116, 117, 143, 144, 153, 206 173, 196, 219, 241, 243, 246, 251,
 119, 120, 122, 131, 154, 157, 233, Decamps, Alexandre (1803-1860). 265, 268, 277, 278, 279, 281, 282,
 283, 287, 295, 296, 297, 298, 299, 72, 114 300, 301, 314, 317, 320, 321, 323,
 283, 286, 289, 363, 455, 460, 465, Degas, Edgar (1834-1917) 23, 56, 324, 342, 343, 348, 350, 351, 353,
 491, 501, 574, 586, 711, 790, 792, 59, 63, 64, 65, 77, 85, 86, 117, 123, 355, 356, 357, 358, 359, 362, 363,
 815, 825, 833, 836, 903 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 364, 372, 374, 387, 415, 445, 446,
 Couture, Thomas (1815-1879) 46, 47, 139, 146, 147, 150, 151, 152, 157, 461, 464, 466, 472, 482, 483, 484,
 54, 61, 63, 102, 120, 823 158, 162, 166, 171, 172, 173, 185, 485, 491, 492, 493, 496, 498, 502,
 Cravan, Arthur (1887-1918) 800 198, 200, 201, 206, 219, 239, 249, 504, 506, 527, 550, 571, 573, 575,
 Cremnitz, Maurice (?- ?) 556 263, 271, 280, 289, 317, 327, 346, 589, 661, 662, 663, 670, 778, 779,
 Crocker, W. H. (?- ?) 574 361, 372, 428, 447, 451, 464, 472, 782, 793, 813, 818, 819, 825, 827,
 Crome, John, Old Crome" (1768-1821) 361, 372, 428, 447, 451, 464, 472, 474, 482, 483, 507, 523, 533, 534, 836, 837, 838, 840, 891
 100
 Cross, Henri-Edmond (Delacroix) 567, 568, 571, 572, 574, 789, 822, Dentu, Librairie Edmond 17, 117,
 (1856-1910) 162, 166, 219, 824, 825, 826, 836, 891 130, 149, 218, 244, 248, 816, 818,
 270, 271, 275, 276, 277, 279, 289, Dehmél, Richard (1863-1920), 212, 819
 313, 343, 345, 346, 350, 351, 355, 213, 813
 378, 436, 437, 441, 442, 443, 445, Delacroix, Eugène (1798-1863) 3, 4, 26, 368, 371, 372, 373, 380, 382, 400,
 447, 489, 493, 495, 498, 504, 506, 72, 77, 80, 81, 90, 92, 113, 114, 117, 401, 402, 405, 415, 464, 465, 470,
 508, 550, 573, 582, 661, 812, 824, 119, 120, 131, 132, 273, 279, 280, 482, 483, 488, 489, 498, 511, 513,
 891 281, 283, 345, 346, 347, 353, 469, 517, 518, 519, 594, 599, 600, 601,
 Crotti, Jean (1878-1958) 800, 475, 501, 574, 586, 671, 711, 821, 603, 604, 607, 618, 634, 661, 674,
 801 843, 846, 945 678, 687, 732, 735, 773, 795, 797,
 Czóbel, Béla (1883-1976) 603 Delaunay-Terk, Sonia (1885-1979) 810, 825, 837, 891, 897, 904, 906
 555, 562, 564, 610, 690
D Delaunay, Robert (1885-1941) 173, 217, 296
 Dagen, Philippe 3, 327, 363, 371, 416, 536, 555, 562, 563, 564, 566, Desboutin, Marcellin (1821-1902)
 384, 386, 389, 466, 470, 796, 820, 590, 606, 610, 611, 612, 613, 614, 127, 136, 158, 202, 328,
 821, 825, 827, 831, 848 615, 616, 617, 620, 621, 626, 627, 472, 473
 Dagnan-Bouveret, Pascal (1852-1929) 635, 637, 638, 639, 640, 648, 651, Deschamps, Charles W. (1848-1908)
 180, 247 652, 654, 656, 658, 659, 685, 686, 428
 Damour, Charles (?-?) 686 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, Desnoyer (?- ?) 54
 Dampit, Jean (1854-1945) 247 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, Desoye, M. et Mme 56
 Daubigny, Charles-François (1817- 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, Desvallières, Georges (1861-1950)
 1878) 64, 77, 86, 113, 114, 115, 708, 712, 714, 715, 716, 722, 725, 377, 447, 668
 131, 132, 453 726, 736, 744, 745, 750, 751, 755, Detaille, Édouard (1848-1912) 216,
 Daudet, Alphonse (1840-1897) 56, 63, 768, 776, 796, 799, 800, 802, 810, 248
 119, 202 823, 836, 844, 891, 902
 Diaghilev, Serge (1872-1929) 554, 569, 710

Diaghilev, Serge de (1872-1929) 554, 555, 569, 710, 841	Dujardin, Édouard (1861-1949) 59, 254, 753	Elias, Julius (1816-1927) 476, 477, 534, 540, 543, 810
Diaz de la Peña, Narcisse (1807-1876) 77, 86	Duncan, Isadora (1878-1927) 359, 825	Elster, Jon 848
Diriks, Edvard (1855-1930) 377, 753	Dupré, Jules (1811-1889) 132, 143, 330, 475, 501	Ensor, James (1860-1949) 17, 169, 196, 221, 224, 394, 414, 436, 825, 826, 891
Distel, Anne 16, 448, 501, 503, 504, 567, 574, 831	Durand-Ruel, Paul (1831-1922) 16, 17, 88, 113, 117, 124, 125, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 143, 145, 146,	Epstein, Elisabeth (?-?) 564, 610, 690, 691, 703, 754
Divoire, Fernand (1884-1951) 420	147, 148, 149, 150, 152, 158, 161, 166, 180, 198, 218, 235, 240, 248, 249, 255, 259, 261, 262, 265, 267, 278, 279, 280, 285, 306, 308, 318, 322, 328, 352, 354, 355, 424, 425, 428, 433, 434, 435, 440, 451, 461, 469, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 483, 488, 490, 494, 495, 511, 522, 524, 526, 527, 529, 530, 562, 567, 570, 571, 572, 574, 580, 583, 809, 813, 815, 818, 822, 824, 825, 826, 840, 878, 883	Erbslöh, Adolf (1881-1947) 608, 737, 738, 896, 927
Dodge, Mabel (?-?) 586	Duranty, Edmond (1833-1880) 17, 56, 60, 80, 113, 116, 117, 118, 130, 137, 149, 818, 828	Espagne, Michel 3, 31, 339
Dolent, Jean (Charles-Antoine Fournier, 1835-1909) 254	Duret, Théodore (1838-1927) 60, 64, 117, 121, 136, 148, 427, 428, 429, 430, 431, 435, 445, 448, 533, 813, 819	Evenepoël, Henri (1872-1899) 184, 331, 365, 366, 367, 368, 389, 393, 435
Dorgelès, Roland (1885-1973) 735, 744	Durio, Francisco (ou Paco) (1875-1914) 385	F
Druet, Eugène (1867-1916) 18, 267, 278, 279, 280, 281, 284, 285, 362, 382, 399, 436, 443, 446, 469, 472, 485, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 503, 511, 516, 522, 524, 528, 530, 570, 571, 572, 573, 588, 625, 660, 661, 662, 663, 810, 812, 813, 840	Dussieux, Louis-Etienne (1815-1894) 106, 108, 819	Fagus, Félicien (1872-1933) 463
Drumont, Édouard (1844-1917) 293, 354	Dutilleul, Roger (1873-1956) 516	Fagus, Félicien (nom de plume de Georges Faillet, 1872-1933) 463
Dryden, John (1631-1700) 40	Edelfelt, Albert (1854-1905) 144, 153	Faivre, Jules-Abel (1867-1945) 640, 641, 642
Du Maurier, George (1834-1896) 79, 825, 828	Edwards, Misia (1872-1950) 79, 81, 86, 91, 94, 132, 199, 287, 523, 568	Fantin-Latour, Henri (1836-1904) 37, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 102, 103, 127, 130, 132, 133, 135, 145, 155, 158, 173, 174, 199, 263, 300, 533, 534, 671, 837
Dubois-Pillet, Alfred (1846-1890) 166, 177, 238, 243	Ehrmann, Delphine 107, 108, 109	Fauré, Gabriel (1845-1924) 177
Dubosc de Pesquidoux, Jean-Léonce (1829-1900) 97, 98, 99, 100, 101, 107, 818	Einstein, Carl (1885-1940) 518, 537, 538, 540, 543, 552, 557, 558, 750, 783, 784, 813, 819, 828, 840, 842	Faure, Jean-Baptiste (1830-1914) 184, 585, 779, 780, 812, 841
Dubufe, Guillaume (1853-1909) 180, 366, 375		Feininger, Lyonel (1871-1956) 391, 411, 538, 613, 651, 654, 837, 841
Duchamp-Villon, Raymond (1876-1918) 401, 536, 585, 616, 618, 628, 795	E	Fénéon, Félix (1861-1944) 242, 278, 283, 284, 311, 381, 394, 399, 436, 443, 456, 490, 492, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 518, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 546, 570, 572, 573, 581, 588, 594, 599, 659, 660, 661, 662, 663, 665, 666, 669, 670, 671, 673, 674, 680, 752, 813, 824, 826, 842
Duchamp, Marcel (1887-1968) 390, 401, 536, 585, 616, 617, 618, 626, 627, 628, 648, 769, 795, 796, 800, 801, 818		Ferry, Jules (1832-1893) 119
Duez, Ernest (1843-1896) 127, 158, 180, 181, 201, 202, 219, 366, 375		
Dufy, Raoul (1877-1953) 364, 381, 384, 482, 603, 753, 795, 837		

Figuière, éditions 548, 629, 818, 823
 Filiger, Charles (1863-1928) 250, 251, 837
 Finch, Willy (1854-1930) 269, 270
 Finch, Willy A. (1854-1930) 196, 269, 270
 Fineberg, Jonathan David 389, 391, 396, 415, 745, 746, 817, 838
 Fitzgerald, Michael C. 489, 490, 675, 839
 Flechtheim, Alfred (?-1937) 518, 519, 537, 543, 601, 671, 677, 750, 812, 825, 840, 842, 918, 919, 920, 926, 928, 930, 932, 933, 941
 Fonvizin, A. (1882-1973) 415
 Forain, Jean-Louis (1852-1931) 166, 206, 474, 482, 483, 523, 527
 Fort, Paul (1872-1960) 222, 279, 396, 437, 536, 548, 618, 621, 691, 753, 921
 Foucault, Michel 32, 848
 Frédéric, Léon (1856-1940) 58, 63, 184, 215, 325, 367, 788, 823, 836, 879
 Fresnaye, Roger de La (1885-1925) 616, 617, 621, 625, 626, 628, 634, 649, 650, 651, 653, 654, 714, 717, 722, 768, 838
 Fry, Roger (1866-1934) 551, 555, 600, 673, 678, 750, 754, 778, 779, 782, 783, 785, 786, 812, 819, 835, 941
 Fuller, William H. (?-?) 574

G

Gallimard, Paul (1850-1929) 18, 21, 31, 32, 39, 42, 108, 120, 121, 128, 151, 230, 255, 287, 290, 336, 340, 369, 397, 415, 497, 503, 511, 512, 557, 589, 604, 618, 734, 818, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 832, 837, 839, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848
 Gambetta, Léon (1838-1882) 119, 120, 124, 143
 Gamboni, Dario 22, 259, 262, 781, 839
 Gaspari, galerie 528, 671
 Gauguin, Paul (1848-1903) 18, 66, 129, 150, 152, 162, 166, 172, 197, 219, 221, 230, 232, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 265, 271, 275, 277, 280, 281, 295, 298, 300, 346, 351, 355, 363, 375, 377, 379, 381, 382, 384, 385, 386, 387, 388, 400, 413, 415, 444, 446, 447, 455, 472, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 498, 527, 572, 582, 584, 585, 586, 659, 661, 662, 667, 672, 674, 678, 686, 735, 778, 779, 780, 801, 818, 819, 823, 826, 832, 837, 883, 884, 891
 Gautier, Théophile (1811-1872) 26, 41, 58, 74, 80, 815, 819
 Geffroy, Gustave (1855-1926) 125, 129, 158, 202, 218, 220, 221, 243, 244, 245, 246, 329, 449, 450, 819
 Gerhardi, Ida (1862-1927) 391, 398, 560, 562, 566, 826, 837
 Gérôme, Jean-Léon (1824-1904) 822
 Gérôme, Jean-Léon (1824-1904) 114, 143, 296
 Gervex, Henri (1852-1929) 127, 128, 129, 145, 158, 162, 163, 164, 170, 171, 172, 180, 199, 201, 215, 354, 366, 375
 Giannattasio, Ugo (1888-1958) 651, 768
 Gide, André (1869-1951) 259, 265, 301, 340, 357, 374, 378, 540, 554, 555, 824, 825, 826, 827
 Girard, René 576, 848
 Girieud, Pierre (4, 381, 385, 387, 388, 390, 400, 423, 498, 603, 608, 609, 610, 611, 612, 640, 728, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 778, 809, 812, 817, 823, 837, 891, 896
 Glackens, William (1870-1938) 184, 586
 Gleizes, Albert (1881-1953) 28, 379, 401, 415, 416, 536, 607, 610, 613, 614, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 633, 637, 645, 651, 654, 656, 688, 689, 691, 692, 704, 708, 714, 722, 742, 768, 769, 795, 796, 799, 800, 801, 802, 810, 823, 837, 841, 902, 903
 Göbel, Angilbert (1821-1882) 73
 Gobineau, Arthur de (1816-1882) 336, 823, 828, 842
 Goethals, Charles (?- 1885) 168
 Golberg, Mécsislav (1868-1907) 369, 527, 536, 537
 Goltz, Hans (1873-1927) 600, 601, 612, 671, 681, 683, 692, 814, 914, 923, 938, 944
 Goncourt, Jules de (1830-1870) 47, 56, 98, 134, 140, 141, 144, 206, 244, 329, 336, 554, 819, 823, 827, 828, 844
 Gonse, Louis (1846-1921) 111, 112, 124, 835, 842
 Gontcharova, Nathalie (1881-1962) 415, 717
 Goth, Max (?- ?) 769
 Gottlieb, Leopold (1883-1934) 542
 Goupil, Boussod et Valadon, Galerie 3, 114, 139, 140, 142, 143, 150, 151, 152, 161, 166, 191, 206, 218, 239, 254, 308, 325, 472, 473, 574, 752
 Goupil, Galerie 3, 841, 846
 Gourmont, Remy de (1858-1915) 155, 216, 217
 Gourmont, Rémy de (1858-1915) 451, 818, 819
 Grafton Galleries 160, 228, 267, 313, 316, 318, 426, 498, 601, 672, 673, 678, 786, 884, 911, 922, 941

- Grand-Carteret, John (1850-1927) 548
- Grautoff, Otto (1876-1937) 307, 308, 331, 332, 623, 819
- Grave, Henry, galerie 287, 382
- Green, Christopher 419, 440, 511, 831
- Gregg, Frederick James (?-?) 585
- Grévy, Jules (1807-1891) 119
- Gris, Juan (1887-1927) 181, 416, 511, 516, 517, 519, 599, 600, 601, 602, 613, 717, 730, 769, 794, 831, 837
- Guilbeaux, Henri (1884-1938) 548
- Guillaume, Paul (1893-1934). 18, 29, 357, 377, 420, 497, 503, 523, 536, 542, 556, 565, 589, 598, 603, 605, 617, 636, 645, 651, 663, 668, 698, 760, 795, 812, 815, 941
- Guillemet, Antoine (1842-1918) 106, 127, 129, 158
- Gurlitt, Fritz, galerie 476, 528, 612, 671, 812, 819
- Gutbier, Ludwig Wilhelm (?-?), galerie 438, 439, 440, 441, 442, 443, 671
- Gutfreund, Otto (1889-1927) 654
- H**
- Halpert, Samuel (1884-1930) 635, 702, 703
- Halvorsen, Walther (?-?) 812
- Hamerton, Philip Gilbert (1834-1894) 40, 44, 45, 99, 549, 552
- Haskell, Francis 803, 846
- Havemeyer, Henry (1847-1907) 370, 562, 567, 568, 569, 574
- Havemeyer, Louisine (1855-1929) 562, 568, 569
- Havet, Christiane (?- ?) 825
- Heckel, Erich (1883-1970) 407, 891
- Heinich, Nathalie 18, 24, 803, 840, 846, 848
- Helleu, Paul (1859-1927) 166, 171, 174, 176, 181, 199, 200, 202, 203, 206
- Henner, Jean-Jacques (1829-1905) 114
- Hepp, Pierre 300, 663, 831
- Herrmann, Curt (1854-1929) 347, 351, 411, 442, 445, 812
- Hessèle, galerie 266
- Hevesi, Ludwig (1842-1910) 308, 309
- Hitz, Dora (1856-1924) 183, 405
- Hodler, Ferdinand (1853-1918) 248, 317, 891
- Hoffmann, Josef (1870-1956) 412
- Hofmannsthal, Hugo von (1874-1929) 187, 826
- Holl, J. Cl. (?- ?) 447, 621, 819, 915
- Hourcade, Olivier (?-?) 627, 629, 633, 691, 767, 768, 769, 770, 820
- Houssaye, Arsène (1815-1896) 16, 17, 59
- Hugo, Victor (1802-1885) 75, 187, 360, 445, 446, 497, 507, 509, 523, 527, 534, 578, 579, 580, 583, 670, 671, 822, 826, 845, 848
- Huth, Hans 474, 562, 844
- Huysmans, Joris-Karl (1848-1907) 121, 208, 238, 259, 264, 265, 329, 533, 819, 826, 828
- I**
- Ibels, Henri-Gabriel (1867-1936) 221, 242, 401, 402
- Indy, Vincent d' (1851-1931) 177, 246
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique (1780-1867) 63, 72, 77, 116, 273, 280, 281, 296, 298, 300, 351, 400, 586, 620, 621, 796
- Injalbert, Jean-Antoine (1845-1933) 164
- Ionides, Alexander Constantine (1810-1890) 79, 82, 83
- Israëls, Joseph (1824-1911) 141, 142, 156, 170, 336, 822
- Iturrino, Francisco Gonzales de (1881-1925) 306, 382, 815
- J**
- Jacob, Max (1876-1944) 60, 179, 181, 219, 401, 556, 717, 722, 752, 753, 815, 819, 831, 880
- Jacobsen, David (?- ?) 62
- Jacques, Léon (?- ?) 252
- Jauss, Hans Robert 30, 31, 847
- Jawlensky, Alexei (1864-1941) 391, 411, 538, 613, 810, 841, 891, 904
- Jensen, Robert 186, 192, 193, 194, 308, 309, 315, 846
- Jourdain, Frantz (1847-1935) 258, 261, 264, 266, 376, 456, 631, 731, 823, 826
- Julian, Académie 175, 194, 241, 330, 366, 375, 408, 435, 534, 551, 584, 611, 844
- K**
- Kahn, Gustave (1859-1936) 540, 548, 665, 667, 820
- Kahnweiler, Daniel-Henry (1884-1979) 4, 487, 488, 490, 496, 497, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 524, 529, 543, 584, 588, 594, 599, 600, 601, 602, 603, 607, 608, 610, 614, 616, 631, 644, 648, 655, 656, 659, 663, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 683, 684, 687, 693, 727, 730, 732, 733, 735, 739, 740, 741, 750, 758, 764, 776, 777, 783, 784, 787, 793, 809, 810, 812, 817, 823, 824, 837, 840, 842, 884, 897, 898, 905, 906, 907, 908, 910, 922, 923, 929, 931, 935, 940, 942
- Kandinsky, Wassily (1866-1944) 4, 390, 391, 396, 411, 416, 458, 478, 513, 514, 538, 564, 578, 580, 607, 608, 609, 610, 611, 612,

- 613, 614, 615, 628, 637, 649, 690, 691, 692, 694, 698, 703, 705, 730, 736, 737, 745, 746, 747, 802, 809, 810, 811, 812, 824, 826, 838, 841, 891
- Keller und Reiner, galerie 276, 308, 346, 437, 439
- Kessler, Harry Graf (1868-1937) 211, 258, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 285, 286, 290, 291, 298, 307, 313, 325, 333, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 404, 405, 408, 410, 434, 437, 438, 440, 443, 445, 446, 477, 484, 485, 487, 492, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 505, 506, 507, 508, 510, 523, 524, 525, 528, 535, 542, 543, 545, 546, 547, 553, 554, 570, 571, 572, 573, 575, 579, 580, 647, 662, 663, 782, 810, 812, 824, 826, 827, 837, 842
- Khnopff, Fernand (1858-1921) 18, 174, 196, 221, 248, 252, 273, 319, 333, 334, 336, 533
- Kickert, Conrad (1882-1965) 638, 799
- Kirchner, Ernst Ludwig (1883-1938) 407, 408, 891
- Kisling, Moïse (1891-1953) 4, 435, 458, 537, 542, 812, 838
- Klee, Paul (1879-1940) 411, 413, 414, 457, 458, 498, 517, 518, 538, 580, 613, 691, 694, 702, 703, 723, 810, 827, 841
- Klimt, Gustav (1862-1918) 187, 309, 334, 412, 485, 672, 838, 891
- Knaus, Ludwig (1829-1910) 141, 142
- Koehler, Bernhard (1849-1927) 513, 514, 583, 610, 737, 884, 896
- Kokoschka, Oskar (1886-1980) 411, 412, 413, 527, 538, 613, 615, 692, 810, 826, 838, 841
- Kolbe, Georg (1877-1947) 411
- Kollwitz, Käthe (1867-1945) 195, 317, 332, 891
- König, Leo von (1871-1944) 411, 918
- Kostka, Alexandre 3, 349, 507, 842
- Kouznetsov, P. (?) 415
- Kramar, Vincenc (1877-1961) 519, 520, 551, 655, 656, 750, 782, 783, 799, 840, 900, 901, 903, 904, 905
- Kraus, Karl (1874-1936) 513, 771, 772, 834
- Krouglicoff, Elisabeth (?-?) 370, 390, 415
- Krøyer, Peder Severin (1851-1909) 183, 184, 335
- Kuehl, Gotthard (1850-1915) 103, 156, 183
- Kuhn, Walt (1877-1949) 585, 586, 779, 946
- Kupka, Frantisek (1871-1957) 381, 400, 401, 838
- L**
- La Gandara, Antonio de (1862-1917) 181, 202, 208, 209, 335, 369, 413
- La Rochefoucauld, comte Antoine de (1862-1960) 246, 247, 248, 250, 251, 252, 775
- La Villéon, Emmanuel de (1858-1944) 390
- Lafenestre, Georges (1837-1919) 157, 820
- Lambert, Catholina (1834-1923) 574, 823
- Lampué, conseiller municipal de Paris 632, 633
- Landowsky, Paul (1875-1921) 559
- Laprade, Pierre (1875-1932) 290, 364, 379, 382, 482, 498, 527, 662, 819, 891
- Larionov, Michel (1881-1964) 415, 416, 652, 717, 824, 891
- Laurencin, Marie (1883-1956) 401, 402, 564, 565, 566, 628, 638, 891
- Laurens, Jean-Paul (1838-1921) 4, 114, 137, 141, 143, 244, 366, 599, 810, 818, 821
- Lawrence, Thomas (1769-1830) 100, 819
- Le Barc de Bouteville, galerie 244, 245, 348, 399
- Le Beau, Alcide (1873-1943) 390
- Le Fauconnier, Henri (1881-1946) 28, 402, 415, 416, 591, 603, 607, 610, 611, 612, 614, 616, 617, 618, 620, 621, 622, 625, 635, 637, 638, 640, 644, 650, 655, 656, 687, 688, 691, 692, 704, 708, 711, 736, 737, 750, 796, 799, 802, 837, 900, 901, 902, 903, 904
- Le Meilleur, Georges (1861-1945) 390
- Leathart, James (1820-1895) 79, 81
- Leblond, Marius et Ary 300, 826
- Lebourg, Albert (1849-1928) 173, 174, 181, 271
- Lecomte, Georges (1867-1958) 311, 326, 328, 633, 836, 839
- Léger, Fernand (1881-1955) 416, 511, 517, 519, 536, 564, 602, 613, 614, 616, 617, 618, 621, 627, 628, 633, 645, 648, 687, 688, 714, 717, 722, 753, 796, 810, 824, 902
- Legros, Alphonse (1837-1911) 55, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 91, 94, 132, 133, 135, 145, 164, 175, 427, 429
- Leibl, Wilhelm (1844-1900) 65, 77, 102, 103, 156, 195, 891
- Leighen, Patricia 28, 619, 642, 730, 839
- Leighton, Frederick (1830-1896) 137, 642
- Leistikow, Walter (1865-1908) 183, 195, 211
- Lemmen, Georges (1865-1916) 196, 222, 391, 493, 496, 506, 509, 649, 768, 838

Lemonnier, Camille (1844-1913) 221, 222, 544, 822	Madrazo y Garreta, Raimundo de (1841-1920) 139	447, 483, 496, 498, 590, 603, 661, 812, 838, 891
Lenbach, Karl von (1836-1904) 102, 247	Maeterlinck, Maurice (1862-1949) 224	Manolo, Manuel Martinez i Hugué, dit (1872-1945) 600, 601, 912
Level, André (?- ?) 825	Mahn, Berthold (1881-1975) 401	Marc, Franz (1880-1916) 4, 181, 223, 224, 266, 458, 478, 498, 513, 514, 538, 540, 580, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 628, 640, 654, 658, 659, 685, 691, 694, 696, 697, 698, 703, 708, 710, 712, 713, 715, 716, 718, 719, 720, 721, 723, 724, 725, 726, 736, 737, 738, 761, 802, 810, 823, 824, 826, 827, 836, 841, 842, 844, 845, 891
Levy, Harriet Lane (1867-1950) 826, 828	Maitre, Edmond (1840-1898) 103, 170, 199, 265, 278, 454	
Levy, Simon (?- ?) 261, 262, 394, 395, 407, 569, 596	Makela, Maria 183, 186, 195, 833, 881	
Leyland, Frederick Richards Leyland et Florence 136	Malevitch, Kasimir (1878-1935) 416	
Lhote, André (416, 616	Mallarmé, Stéphane (1842-1898) 116, 130, 255, 259, 262, 265, 329, 540, 642, 643, 775, 790, 826	Marcoussis, Louis (v. 1883-1941) 613, 614, 714, 769
Lichtwark, Alfred (1852-1914) 211, 212	Mallen, Enrique 602, 676, 677, 839, 906, 912	Mare, André (1887-1932) 628
Liebermann, Max (1847-1935) 103, 145, 156, 165, 167, 170, 183, 184, 185, 186, 187, 195, 196, 197, 199, 206, 211, 213, 215, 274, 304, 317, 332, 334, 336, 343, 405, 407, 410, 411, 483, 533, 534, 540, 548, 573, 597, 598, 672, 709, 812, 820, 824, 838, 891	Mallet-Stevens, Robert (1886-1945) 636	Marées, Hans von (1837-1887) 102, 405
Loos, Adolf (1877-1933) 412, 810	Malpel, Charles (?- ?) 722, 723, 820	Marinetti, Filippo Tommaso (1876-1944) 419, 548, 615, 618, 624, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 760, 761, 762, 763, 772, 825
Lorrain, Jean (1855-1906) 337, 540, 823, 826	Man Ray (1890-1976) 800	Martin, Henri (1860-1943) 60, 113, 122, 145, 196, 230, 247, 401, 415, 551, 607, 695, 699, 739, 828, 834, 837, 841, 844, 897
Lostalot, Alfred de (1837-1909) 124, 141, 143	Manach, Pedro (?- ?) 463	
Lounatcharski, Anatole (1875-1933) 726	Manet, Édouard (1832-1883) 16, 26, 37, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 94, 100, 102, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 133, 135, 139, 145, 146, 150, 154, 157, 158, 165, 166, 180, 191, 194, 197, 198, 204, 205, 206, 224, 233, 238, 267, 269, 279, 280, 285, 286, 289, 292, 343, 352, 363, 368, 370, 371, 372, 373, 380, 388, 423, 435, 444, 445, 446, 455, 460, 461, 462, 465, 472, 474, 477, 483, 488, 491, 498, 507, 509, 527, 534, 567, 572, 574, 578, 579, 580, 581, 583, 584, 586, 600, 678, 711, 778, 820, 822, 826, 827, 831, 835, 838, 845, 883, 884, 891, 911, 945	Marx, Adrien 120
Luce, Maximilien (1858-1941) 55, 162, 219, 275, 279, 284, 346, 351, 366, 378, 399, 483, 503, 504, 506, 527, 645, 662, 812, 813, 819, 837		Marx, Roger (1859-1913) 120, 157, 226, 227, 292, 293, 325, 329, 367, 368, 380, 383, 396, 730, 809, 812, 817, 881
Lugné-Poe, Aurélien (1869-1940) 752		Mathilde Bonaparte, princesse Demidof (1820-1904) 326
Luntenschütz, Jules (1822-1893) 68, 73, 74		Matisse, Henri (1869-1954) 4, 18, 23, 28, 29, 35, 318, 343, 347, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 385, 389, 390, 392, 394, 398, 399, 400, 402, 405, 406, 407, 410, 415, 416, 423, 435, 436, 455, 459, 464, 466, 482, 487, 491, 492, 494, 496, 497, 498, 499, 504, 507, 510, 516, 522, 526, 527, 528, 534, 537, 538, 546, 548, 550, 552, 560,
M		
Mac-Mahon, Maréchal Patrice de (1808-1893) 119	Manguin, Henri-Charles (1874-1949) 317, 321, 343, 344, 364, 378, 380, 381, 382, 383, 389, 392,	
Macke, August (1887-1914) 498, 513, 538, 613, 691, 693, 698, 699, 703, 810, 841		

564, 569, 571, 575, 576, 577, 578, 581, 582, 583, 587, 589, 590, 591, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 619, 620, 625, 631, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 680, 714, 726, 748, 757, 758, 778, 786, 793, 794, 795, 796, 798, 799, 800, 809, 812, 815, 820, 833, 838, 839, 840, 879, 884, 891, 894, 904, 945, 947

Mauclair, Camille (1872-1945) 197, 244, 245, 295, 297, 298, 299, 300, 385, 388, 443, 446, 449, 450, 451, 456, 464, 466, 468, 539, 727, 771, 772, 820, 822

Maufrà, Camille (1861-1918). 255, 306, 483

Maus, Octave (1856-1919) 152, 160, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 178, 189, 196, 197, 199, 203, 204, 210, 220, 222, 223, 229, 254, 259, 260, 269, 270, 271, 272, 273, 276, 283, 284, 305, 309, 310, 333, 360, 367, 393, 394, 426, 434, 436, 486, 493, 494, 544, 550, 572, 742, 808, 810, 812, 813, 817, 822, 825, 827, 833

Meier-Graefe, Julius (1867-1935) 17, 18, 211, 212, 213, 274, 277, 279, 280, 281, 345, 346, 352, 361, 405, 407, 410, 414, 445, 446, 447, 526, 535, 541, 552, 712, 779, 780, 781, 810, 813, 820, 842

Meissonier, Ernest (1815-1891) 114, 140, 152, 178, 179, 180, 181, 194, 248, 476, 682

Melbye, Fritz (1828-1896) 62

Mellerio, André (1862-1943) 263, 264, 296

Ménard, René (1827-1887) 46, 97, 99, 181, 307, 317, 329, 330, 331, 332, 342, 375

Menzel, Alfred (1815-1905) 63, 111, 112, 141, 142, 143, 154, 206

Mercereau, Alexandre (1884-1945) 396, 397, 401, 415, 416, 536, 548, 551, 607, 621, 688, 692, 815

Mérodack-Jeaneau, Alexis (1873-1919) 376, 389, 390, 391, 392, 469, 470, 562, 729, 730, 731, 732, 736, 745, 746, 747

Merrill, Stuart (1863-1915) 254, 753

Metzinger, Jean (1884-1956) 28, 381, 415, 603, 606, 607, 610, 611, 613, 614, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 624, 627, 628, 629, 634, 635, 637, 656, 687, 688, 689, 691, 692, 704, 708, 714, 722, 753, 768, 769, 795, 802, 823, 838, 841, 902, 903

Meux, Henry & Lady 170, 181

Milcendeau, Charles (1872-1919) 390

Millais, Sir John Everett (1829-1896) 80, 137, 141, 142, 206, 207, 215, 242

Millet, Jean-François (1814-1875) 19, 36, 64, 77, 100, 103, 113, 114, 116, 131, 330, 430, 433, 574, 682

Minne, George (1866-1941) 248, 317, 509, 672, 812, 813, 891

Minsky, Nicolas Maximovitch (?-?) 704

Mirbeau, Octave (1848-1917) 17, 19, 130, 131, 137, 144, 145, 146, 153, 207, 255, 329, 435, 494, 660, 661, 813, 820, 828

Mithouard, Adrien (1864-1919) 299, 300

Modigliani, Amedeo (1884-1920) 403, 717, 752

Molins, Auguste de (1821-1890) 147, 249

Moll-Haeffner, Margarethe (1884-1977) 398, 560, 564

Moll, Oskar (1875-1947) 309, 398, 406, 548, 560, 564, 580, 595, 597, 670, 838

Mondrian, Piet (1872-1944) 347, 494, 507, 799, 839

Monet, Claude (1840-1926) 16, 17, 23, 28, 58, 59, 60, 62, 63, 85, 86, 87, 88, 100, 113, 117, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 132, 136, 137, 138, 144, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 162, 163, 166, 170, 173, 176, 185, 196, 197, 198, 204, 205, 218, 219, 235, 238, 239, 240, 242, 261, 271, 280, 286, 289, 296, 299, 308, 317, 318, 319, 322, 327, 361, 367, 372, 377, 388, 425, 429, 433, 434, 435, 440, 445, 447, 448, 452, 453, 455, 464, 472, 474, 475, 476, 481, 483, 484, 488, 489, 502, 507, 527, 543, 567, 568, 572, 574, 583, 584, 663, 672, 798, 809, 819, 824, 826, 838, 839, 842, 881, 891, 892

Monneret, Sophie 39, 43, 60, 62, 85, 86, 126, 135, 136, 146, 152, 172, 237, 253, 329, 334, 484, 501, 829, 880

Montesquiou-Fézensac, Joseph de (1875-1939) 207, 223

Montesquiou-Fézensac, Robert de (1855-1921) 206, 207, 208, 209, 219, 220, 223, 336, 411, 412, 555, 813

Monticelli, Adolphe (1824-1886) 289, 355, 496, 798

Moore, Albert Joseph (1841-1893) 56, 175, 194, 200, 201, 202, 310, 312, 534, 811

Moore, George (1852-1933) 56, 175, 194, 200, 201, 202, 310, 312, 534, 811, 824

Moreau-Nélaton, Etienne (1859-1927) 172, 173, 174

Moreau, Gustave (1826-1898) 59, 166, 172, 173, 174, 241, 245, 262, 300, 339, 353, 365, 366, 367, 369, 374, 378, 380, 389, 435, 447, 449

Morice, Charles (1848-1908) 254, 255, 257, 284, 327, 363, 383, 384,

- 385, 386, 387, 399, 446, 466, 668, 820
- Morisot, Berthe (1841-1895) 113, 117, 129, 130, 146, 170, 221, 445, 448, 474, 826
- Morosoff, Ivan (1871-1921) 301, 516, 517, 528, 543, 576, 577, 578, 662, 812
- Morris, William (1834-1896) 79, 82, 223, 730
- Morstatt, Heinrich (1844- ?) 59, 825
- Moser, Koloman (1868-1918) 412
- Moulin, Raymonde 379, 495, 515, 752, 759, 803, 846, 899
- Mourey, Gabriel (1865-1943) 174, 196, 297, 298, 314, 326, 327, 330, 331, 374, 375, 382, 540, 813, 820, 826
- Mueller, Otto (1874-1930) 406, 408
- Muhlfeld, Lucien (?-?) 20, 244
- Müller, Victor 102
- Müller, Victor (1830-1871) 63, 73, 77, 102
- Münter, Gabriele (1877-1962) 391, 458, 478, 514, 610, 691, 826, 891
- Murger, Henri (1822-1861) 120
- Mutzenbecher, Victor von (né en 1857) 506, 571, 576
- N**
- Nadar [Félix Tournachon, dit] (1820-1910) 129, 135, 140
- Natanson, Thadée (1868-1951) 287, 310, 311, 502, 568, 813
- Nemes, Marczell (-1930) 527, 578, 677, 909, 939
- Nietzsche, Friedrich (1844-1900) 356, 357, 358, 359, 623, 629, 752
- Nieuwekerke, comte de (1811-1892) 70, 76
- Nolde, Emil (1867-1956) 407, 408, 409, 410, 411, 891
- Nord, Philip 124
- O**
- Obrist, Hermann (1863-1927). 408
- Ochoa, Raphael (?- ?) 173, 200, 201
- Olde, Hans (1855-1917) 404
- Olivier, Fernande (1881-1966) 3, 311, 389, 394, 510, 604, 627, 629, 633, 691, 767, 768, 769, 770, 820, 824, 825, 835, 840, 919, 936
- Oller, Francisco (1833-1917) 106
- Osthaus, Karl-Ernst (1874-1921) 408, 438, 439, 459, 527, 542, 543, 547, 552, 572, 576, 577, 578, 596, 662, 665, 842, 902
- Ottevaere, Henri (1870-1940) 252
- P**
- Pach, Walter (1883-1958) 268, 499, 542, 551, 585, 586, 587, 635, 667, 673, 757, 779, 780, 800, 812, 945, 947
- Palme, Carl (1879-1960) 398
- Palmer, Bertha Honoré (1850-1918) 568
- Palmer, Potter (1826-1902) 568, 569, 574
- Pankiewicz, Józef (1866-1940) 458
- Paret, Peter 186, 187, 194, 195, 204, 205, 411, 834, 881, 885
- Pascin, Jules (1885-1930) 403, 891
- Pauli, Gustav (1866-1938) 508, 580, 581
- Pechstein, Max (1881-1955) 407, 409, 411, 891
- Péladan, Joséphin (1859-1918) 18, 202, 247, 248, 250, 251, 252, 299, 300, 550, 812, 816, 881
- Pelloquet, Théodore (?-1867) 116
- Pen, Jehuda (?- ?)s 709
- Peské, Jean (1870-1949) 434
- Petit, Galerie Georges 24, 102, 123, 130, 131, 132, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 152, 153, 157, 158, 159, 161, 162, 164, 165, 166, 168, 170, 172, 174, 176, 177, 178, 180, 184, 206, 215, 239, 240, 241, 242, 261, 272, 273, 283, 294, 306, 308, 319, 322, 323, 326, 328, 329, 331, 355, 367, 368, 374, 376, 435, 451, 472, 501, 639, 707, 823, 832, 838, 840
- Petronio, Arthur (1897-1983) 397, 401, 402, 607, 824
- Pfemfert, Franz (1879-1954) 538
- Picabia, Francis (1879-1953) 586, 613, 614, 616, 617, 627, 637, 640, 648, 701, 757, 768, 769, 796, 798, 800, 824, 841
- Picard, Edmond (1836-1924) 167, 223, 230, 260, 309, 359, 544, 545, 820, 822, 843
- Picasso, Pablo (1881-1973) 4, 18, 22, 23, 26, 28, 35, 36, 266, 290, 306, 381, 382, 385, 390, 397, 399, 400, 401, 402, 416, 423, 447, 453, 460, 463, 467, 483, 487, 488, 489, 490, 501, 511, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 536, 538, 543, 551, 552, 564, 565, 569, 575, 578, 582, 583, 584, 589, 590, 591, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 614, 616, 617, 618, 620, 624, 629, 634, 635, 639, 641, 642, 643, 644, 648, 652, 653, 654, 655, 656, 658, 659, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 687, 688, 704, 714, 717, 720, 726, 730, 732, 733, 734, 735, 739, 740, 741, 742, 752, 753, 757, 758, 778, 783, 785, 787, 788, 789, 790, 795, 796, 800, 802, 806, 809, 810, 812, 814, 815, 816, 824, 826, 837, 838, 839, 841, 842, 845, 884, 891, 895, 898, 901, 903, 904, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 919, 920, 921, 922, 924, 925, 927, 928, 930, 933, 934, 935, 939, 943
- Piloty, Karl von (1826-1886) 102
- Pissarro, Camille (1830-1903) 16, 17, 62, 63, 64, 65, 85, 87, 88, 100, 106, 117, 123, 129, 132, 136, 138, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 157,

- 158, 170, 177, 185, 196, 218, 219, 221, 223, 240, 243, 269, 271, 306, 308, 313, 317, 318, 322, 336, 366, 415, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 440, 445, 447, 448, 461, 462, 464, 474, 475, 476, 477, 507, 525, 533, 550, 567, 572, 574, 584, 734, 824, 826, 880, 883, 885, 891
- Pissarro, Lucien (1863-1944) 17, 20, 106, 117, 129, 148, 151, 153, 154, 177, 185, 192, 198, 223, 235, 241, 244, 253, 271, 283, 313, 314, 322, 331, 332, 374, 424, 426, 427, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 461, 474, 475, 476, 477, 502, 504, 525, 527, 533, 550, 663, 709, 734, 809, 831, 885, 886
- Poggi, Christine 643, 832
- Poggioli, Renato 22, 846
- Pokitonow (?) 141
- Pope, Alfred A. (?-?) 574
- Prins, Ary (1860-1922) 259
- Prins, Pierre (?-?) 56, 259, 839
- Proudhon, Pierre-Joseph (1809-1865) 71, 75, 115
- Proust, Antonin (1832-1905) 53, 54, 119, 120, 121, 157, 184, 214, 266, 329, 411, 497, 555, 830, 834
- Proust, Marcel (1871-1922) 266, 555
- Purmann, Hans (1880-1966) 398, 405, 406, 407, 459, 548, 576, 580, 595, 596, 597, 812, 839
- Puvis de Chavannes, Pierre (1824-1898) 59, 125, 130, 145, 158, 163, 173, 174, 180, 181, 185, 196, 215, 221, 239, 242, 247, 250, 251, 289, 300, 308, 317, 322, 330, 367, 376, 379, 452, 826
- Puy, Jean (1876-1960) 603, 607, 813, 821
- Puy, Michel (?-?) 332, 364, 380, 402, 482, 527, 603, 661, 662, 891
- Q**
- Quaghebeur, Marc 4, 223, 224, 827, 842, 845
- R**
- Raffaëlli, Jean-François (1850-1924) 127, 129, 145, 146, 151, 153, 158, 162, 163, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 181, 196, 202, 218, 219, 235, 239, 314, 317, 318, 323, 324, 327, 328, 329, 331, 335, 346, 452, 811, 839
- Rambosson, Yvanhoé 308
- Ranson, Paul (1864-1909) 219, 242, 251, 282, 283, 296, 502, 504
- Raynal, Maurice (1884-1954) 628, 633, 722, 774, 775
- Reclus, Élisée (1830-1905) 222, 400
- Redon, Odilon (1840-1916) 59, 162, 173, 174, 219, 221, 232, 236, 237, 238, 242, 245, 247, 251, 253, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 277, 279, 296, 314, 351, 353, 354, 376, 379, 388, 415, 444, 481, 482, 483, 484, 486, 487, 498, 523, 550, 585, 586, 589, 779, 780, 781, 812, 826, 828, 839, 891, 904
- Regoyos y Valdes, Dario de (1857-1913) 269, 270, 306, 496
- Renan, Ary (1858-1900) 158, 171, 172, 173, 174, 176, 181, 200, 202, 206, 209, 214, 215, 241, 242, 243, 246, 271, 331
- Renan, Ernest (1823-1892) 172, 215
- Renoir, Pierre-Auguste (1841-1919) 16, 23, 58, 59, 60, 63, 85, 113, 117, 123, 124, 130, 132, 138, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 158, 162, 166, 170, 173, 174, 185, 196, 200, 219, 221, 240, 242, 244, 249, 261, 271, 272, 286, 288, 289, 291, 296, 317, 318, 319, 322, 327, 351, 361, 379, 415, 440, 444, 445, 447, 448, 451, 464, 472, 474, 475, 477, 480, 482, 483, 487, 488, 502, 507, 509, 523, 568, 572, 574, 575, 584, 641, 663, 669, 672, 809, 814, 816, 819, 822, 824, 826, 881, 891, 901
- Répine, Ilia (1844-1930) 710
- Rewald, John 123, 150, 151, 152, 203, 230, 235, 242, 313, 346, 348, 353, 354, 825, 827, 828, 832, 841
- Reynolds, Sir Joshua (1723-1792) 100, 200
- Riabouchinsky, Nicolas Pavlovitch (?-?) 415
- Ribemont-Dessaignes, Georges (1884-1974) 390
- Ribera, Pedro de (1683-1742) 50, 51
- Richter, Carl (?-?) 101, 243, 401, 409, 576
- Ridley, Matthew White (1837-1888) 78, 79
- Riegl, Alois (1858-1905) 520, 782, 783, 835
- Riesener, Henri (1767-1828) 219, 220
- Rimbaud, Arthur (1854-1891) 55, 256, 401, 837
- Ritter, William (1867-1955) 331, 334, 465, 535, 813, 821
- Robert-Fleury, Tony (1838-1912) 216, 375
- Robertson, marchand d'art (?-?) 474
- Roche-Pézard, Fanette 27, 33, 419, 624, 626, 749, 750, 751, 753, 754, 756, 759, 761, 762, 764, 832, 847, 848
- Roché, Henri-Pierre (1879-1959) 800
- Rochefort, Henri (1831-1913) 294
- Rodin, Auguste (1840-1917) 66, 82, 144, 146, 153, 157, 163, 164, 166, 169, 170, 172, 173, 174, 180, 181, 197, 198, 199, 243, 244, 245, 273, 278, 279, 286, 297, 317, 321, 322, 324, 325, 327, 331, 332, 351, 368,

- 369, 384, 388, 401, 415, 446, 452, 453, 491, 498, 499, 507, 518, 523, 525, 534, 537, 538, 550, 579, 812, 813, 814, 816, 819, 826, 839, 840, 844, 891
- Roll, Alfred (1846-1919) 180, 181, 202, 215, 366, 375, 474
- Ronsin, Eugène (?- ?) 686
- Rops, Félicien (1833-1898) 84, 158, 174, 273, 449, 550, 834
- Rosenberg, Léonce (1877-1945) 812, 831
- Rosenberg, Paul (1882-1955) 608, 794, 795, 796, 812
- Rosenfeld, Bella (?- ?) 711
- Rossetti, Dante Gabriel (1828-1882) 79, 80, 82, 137, 337, 339, 374, 432
- Rothenstein, William (1872-1945) 175, 314, 327, 333, 336, 525, 534, 554, 811, 813, 824
- Roty, Louis Oscar (1846-1911) 164
- Rousseau, Henri, dit le Douanier (1844-1910) 504, 518, 519, 536, 538, 542, 564, 565, 613, 687, 736, 832, 891
- Rousseau, Théodore (1812-1867) 36, 64, 77, 92, 113, 114, 131, 132, 214, 330, 475, 504, 518, 519, 536, 538, 542, 564, 565, 607, 609, 610, 613, 621, 687, 698, 736, 832, 891
- Roussel, Ker-Xavier (1867-1944) 242, 283, 295, 296, 827, 891
- Roussel, Theodore (1847-926) 242, 283, 287, 295, 296, 351, 482, 484, 502, 504, 506, 891
- Rubiner, Ludwig (1881-1920) 613, 614, 615
- Rupf, Hermann (1880-1962) 516, 517
- Ruskin, John (1819-1900) 137, 190, 549, 812
- Russolo, Luigi (1885-1947) 419, 618, 625, 752, 757, 761
- Rutter, Frank (?- ?) 528, 670, 761
- S**
- Saglio, E. (?) 43, 308
- Sagot, Clovis (?-1913) 381, 390, 396, 472, 518, 570, 571, 572, 678, 812, 813, 847, 911, 912, 913
- Saint-Denis, Ruth (1879-1968) 359
- Saint-Victor, Paul de (1827-1881) 48, 49, 52
- Salmon, André (1881-1969) 18, 266, 267, 369, 466, 468, 537, 556, 605, 606, 617, 618, 621, 669, 722, 752, 753, 795, 802, 821, 824
- Sand, George (1804-1876) 58, 72
- Sargent, John Singer (1856-1925) 144, 145, 158, 165, 167, 170, 184, 196, 201, 202, 203, 206, 209, 335, 338, 475, 533
- Sarian 415
- Satie, Erik (1866-1925) 247, 832
- Sattler, Joseph (1867-1931) 224, 225, 824, 839
- Savinio, Alberto (1891-1952 ?) 401, 402, 841
- Schamberg, Morton L. (1881-1918) 800
- Scheffer, Ary (1795-1858) 79, 172
- Scheffer, Henri (1798-1862) 172
- Scheffler, Karl (1869-1951) 361, 477
- Schleich, Eduard (1812-1874) 76
- Schlittgen, Hermann (1859-1930) 405
- Schlobach, Willy (1864-1951) 166, 269
- Schmalzigaug, Jules (1890-1918) 624
- Schmidt-Rottluff, Karl (1884-1976) 406, 407
- Schneider, Pierre 664, 665, 666, 671, 823, 838
- Scholbach, Willy (1864-1951) 270
- Scholderer, Otto (1834-1902) 55, 63, 65, 73, 77, 90, 102
- Schorske, Carl E. 34, 552, 832
- Schuffenecker, Émile (1851-1934) 162, 239
- Schulte, galerie 204, 308, 350, 840
- Schwabe, Carlos (1877-1926) 243, 250, 251
- Séailles, Gabriel 61, 227
- Segantini, Giovanni (1858-1899) 273, 317, 334, 335, 827, 839
- Sem, ou Georges Goursat (1863-1934) 208
- Sembat, Marcel (1862-1922) 18, 507, 625, 633, 643, 663, 812
- Sert, José Maria (1874-1945) 523
- Sérusier, Paul (1864-1927) 242, 246, 250, 279, 283, 296, 387, 415, 493, 498, 502, 504
- Seurat, Georges (1859-1891) 148, 162, 166, 171, 172, 176, 177, 239, 240, 241, 242, 244, 250, 253, 269, 270, 271, 273, 274, 284, 289, 346, 355, 361, 363, 378, 437, 447, 474, 498, 505, 506, 584, 661, 752, 827, 833, 891
- Severini, Gino (1883-1966) 419, 618, 652, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 764, 810, 812, 824
- Shapiro, Theda 20, 47, 832, 848
- Shaw, Quincy Adam 433
- Sheeler, Charles R. (1883-1965), 800
- Sickert, Walter (1860-1942) 171, 175, 199, 200, 201, 202, 241, 333, 335, 504, 525, 533, 778
- Signac, Paul (1863-1935) 23, 148, 162, 166, 172, 176, 177, 189, 203, 219, 221, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 244, 246, 250, 265, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 281, 283, 284, 308, 313, 317, 318, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 359, 360, 361, 362, 363,

- 378, 381, 382, 384, 399, 404, 405, 415, 434, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 445, 447, 453, 459, 463, 464, 472, 491, 493, 494, 495, 496, 498, 503, 504, 506, 507, 508, 509, 525, 541, 550, 571, 573, 582, 594, 645, 659, 660, 661, 662, 666, 778, 793, 809, 811, 812, 813, 819, 821, 827, 828, 839, 891, 893
- Silver, Kenneth 198, 199, 440, 794, 832
- Sisley, Alfred (1839-1899) 16, 58, 62, 65, 85, 113, 117, 123, 132, 136, 138, 146, 150, 151, 152, 153, 163, 166, 170, 185, 197, 206, 221, 240, 242, 272, 273, 286, 305, 307, 322, 335, 354, 435, 445, 447, 448, 472, 474, 482, 507, 572, 809, 824, 825, 839
- Slevogt, Max (1868-1932) 183, 411, 891
- Soffici, Ardengo (1879-1974) 401, 611, 624, 692, 694, 749, 756, 760
- Sonderegger, Ernst (?-?) 414
- Spiro, Eugen (1874-1972) 407, 839
- Staël, Germaine de (1766-1817) 339
- Steer, Philip Wilson (1860-1942) 175
- Steichen, Edward (1879-1973) 415, 526, 542, 667, 812, 912
- Stein, Gertrude (1874-1946) 516, 521, 542, 556, 569, 576, 577, 586, 595, 596, 604, 740
- Stein, Leo (1872-1947) 550, 595, 597, 750, 911, 922, 935
- Stein, Michael (1865-1938) 569, 595
- Stein, Sarah (1870-1953) 18, 39, 496, 499, 538, 543, 552, 569, 578, 595, 596, 604, 669, 800
- Stella, Joseph (1877-1946) 220, 221, 499, 800
- Sternheim, Thea (1883-1971) 575, 576, 670
- Stevens, Alfred (1828-1906) 63, 76, 84, 88, 133, 134, 135, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 148, 150, 164, 206, 221, 636
- Stevens, Joseph (1819-1892) 135
- Stieglitz, Alfred (1864-1946) 415, 526, 538, 542, 550, 570, 601, 667, 798, 800, 813, 841, 912, 936, 937
- Story, Thomas Waldo (1854-1915) 148
- Stott of Oldham, William (1857-1900) 164, 165
- Stravinski, Igor (1882-1971) 632
- Strindberg, August (1849-1912) 255, 256
- Stschoukine, Serge (1854-1936) 516, 517, 528, 543, 564, 576, 577, 578, 596, 597, 598, 669, 748, 812
- Stuck, Franz von (1863-1928) 195, 196, 318, 334, 377, 407, 408, 672, 819, 891
- Suermondt, Edwin (?-?) 518, 918, 925, 930, 942
- Sutton, James F. (?- ?) 63, 86, 474, 475
- Swart, Sara de 261
- T**
- Taine, Hippolyte (1828-1893) 45, 46, 430, 821
- Tarasco-Long, Véronique 568, 575
- Tardieu, Charles (?- ?) 122
- Tastevin, Henri (?-?) 548
- Teeuwisse, Nicolas 476, 832
- Ten Cate, Siebe Johannes (1858-1908) 399
- Thannhauser, Heinrich (?- ?), galerie 602, 603, 608, 609, 611, 626, 656, 690, 738, 813, 814, 841, 896, 903, 910, 924, 939, 943
- Thaulow, Frits (1847-1906) 160, 170, 184, 198, 200, 201, 202, 209, 219, 221, 241, 307, 533, 813
- Thiesse, Anne-Marie 33, 41, 44, 831
- Thoma, Hans (1839-1924) 64, 102, 195, 197, 317, 332
- Thomson, Richard 151, 817
- Thoré, Théophile (1807-1869) 39, 40, 46, 48, 49, 86, 818, 821
- Thurneysen? Leopold Albert (né en 1858) 575
- Tiffany, Louis C. (1848-1933) 567
- Tissot, James (1836-1902) 56, 132, 133, 134, 135, 181, 206, 207, 427, 429
- Toklas, Alice B. (1877-1967) 556, 570, 604, 824
- Toorop, Jan (1858-1928) 248, 249, 261, 270, 317, 342, 343, 550, 891
- Toulouse-Lautrec, Henri de (1864-1901) 166, 172, 178, 196, 197, 201, 207, 208, 211, 212, 219, 221, 244, 246, 271, 275, 280, 311, 315, 336, 366, 379, 444, 445, 463, 498, 509, 538, 672, 676, 891
- Tourette, André (?- ?) 767, 768, 769, 770
- Treu, Georg (1843-1921) 580
- Troy, Nancy 220, 622, 628, 847
- Trübner, Wilhelm (1851-1917) 103, 156
- Tschudi, Hugo von (1851-1911) 360, 445, 446, 483, 497, 507, 509, 523, 527, 534, 578, 579, 580, 583, 584, 670, 671, 822, 845
- Tudesq, André (?- ?) 629
- Turner, John Mallord William (1775-1851) 100, 115
- Turpin, Georges (1885-1952 ?) 420, 421, 463, 658, 744, 772, 774, 822
- U**
- Uhde, Fritz von (1848-1911) 103, 156, 173, 174, 183, 195, 197
- Uhde, Wilhelm (1874-1947) 103, 156, 173, 174, 183, 195, 197, 517, 518, 519, 542, 555, 611, 675, 687, 690, 703, 744, 842

- Ungaretti, Giuseppe (1888-1970) 284, 307, 317, 333, 342, 343, 345, 459, 460
- Uzanne, Octave (1852-1931) 250, 307
- V**
- Vachon, Marius (1850-1928) 111, 112, 822
- Valensi, Henry (1883-1960) 627, 880
- Vallès, Jules (1832-1885) 119
- Vallette, Alfred (1858-1935) 254
- Vallotton, Félix (1865-1925) 147, 249, 250, 279, 283, 287, 295, 317, 321, 323, 342, 343, 350, 366, 378, 384, 492, 498, 502, 504, 509, 827, 891
- Valtat, Louis (1869-1952) 353, 482, 483, 484, 498, 527, 661, 662
- van Calcar, Jan (1499-1546) 78
- Van de Velde, Henry (1863-1957) 270, 275, 279, 284, 349, 350, 355, 358, 404, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 485, 492, 494, 495, 503, 505, 541, 571, 579, 647, 809, 812, 813, 824
- Van de Woestyne, Gustave (1881-1947) 393, 840
- Van Gogh, Théo (1857-1891) 150, 151, 152, 261
- Van Gogh, Vincent (1853-1890) 18, 150, 151, 152, 197, 226, 230, 232, 250, 253, 255, 261, 273, 277, 280, 306, 317, 332, 351, 355, 372, 375, 376, 382, 386, 388, 394, 412, 414, 444, 447, 453, 455, 458, 472, 479, 480, 481, 482, 483, 485, 486, 487, 497, 498, 502, 506, 507, 509, 519, 525, 527, 550, 572, 580, 581, 582, 584, 586, 631, 672, 686, 712, 778, 779, 780, 801, 802, 819, 826, 827, 832, 839, 840, 841, 891
- Van Rysselberghe, Théo (1862-1926) 166, 174, 178, 221, 229, 242, 265, 269, 270, 274, 275, 279, 284, 307, 317, 333, 342, 343, 345, 350, 351, 352, 354, 355, 360, 362, 378, 404, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 445, 447, 492, 493, 495, 498, 503, 505, 506, 541, 548, 550, 571, 573, 647, 661, 809, 810, 813, 824, 827, 840, 891
- Vandervelde, Émile (1866-1938) 282, 360
- Varèse, Edgar (1883-1965) 800
- Vassilieff, Marie (1884-1957) 564
- Vauxcelles, Louis (1870-1943) 225, 330, 375, 378, 380, 386, 398, 456, 466, 606, 631, 633, 648, 660, 664, 665, 691, 732, 767, 768, 769, 770, 772, 809, 812, 817, 822, 881
- Velázquez, Diego (1599-1660) 57
- Venturi, Lionello 16, 88, 113, 114, 117, 122, 124, 133, 135, 136, 137, 146, 149, 152, 318, 322, 473, 562, 782, 809, 824, 835
- Verhaeren, Émile (1855-1916) 17, 18, 24, 25, 106, 109, 125, 126, 155, 156, 157, 163, 164, 165, 166, 167, 184, 224, 230, 259, 260, 265, 270, 272, 273, 283, 309, 310, 359, 463, 464, 492, 493, 539, 544, 545, 548, 647, 812, 813, 822, 824, 826, 827, 842, 843
- Verhoeven, Jan (?-?) 394
- Verlaine, Paul (1844-1896) 55, 157, 202, 243, 255, 256, 388, 837
- Vernet, Horace (1780-1863) 72
- Verstraeten, Edmond (1870-1956) 397
- Villon, Jacques (1875-1963) 390, 401, 536, 585, 616, 618, 628, 769, 795, 824
- Vinnen, Carl (1863-1922) 580, 581, 582
- Viollet-Le-Duc, Eugène (1814-1879) 45
- Visan, Tancrède de (1879-?) 300
- Vlaminck, Maurice de (1876-1958) 23, 364, 368, 371, 373, 380, 464, 465, 470, 483, 511, 527, 589, 594, 599, 600, 601, 603, 607, 617, 674, 678, 825, 891
- Vollard, Ambroise (1866-1939) 147, 198, 235, 265, 278, 279, 284, 285, 290, 296, 306, 320, 343, 355, 380, 381, 382, 399, 451, 463, 469, 472, 473, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 494, 495, 496, 498, 499, 511, 517, 520, 522, 523, 524, 527, 529, 530, 570, 571, 573, 588, 599, 659, 661, 662, 674, 677, 777, 809, 812, 813, 815, 822, 824, 884
- Vollon, Antoine (1833-1900). 56, 61
- Vuillard, Pierre (1867-1947) 197, 219, 242, 246, 265, 277, 282, 283, 285, 286, 287, 295, 296, 308, 317, 320, 321, 323, 325, 343, 350, 351, 353, 354, 358, 363, 366, 377, 378, 379, 382, 415, 445, 447, 456, 461, 483, 502, 504, 506, 507, 550, 569, 674, 813, 891
- W**
- Waerndorfer, Fritz (1868-1939) 412
- Wahlberg, Alfred (1834-1906) 141
- Walden, Nell (1887-1975) 513, 514, 515, 527, 538, 539, 541, 551, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 626, 637, 691, 692, 698, 703, 716, 723, 726, 742, 748, 749, 754, 755, 756, 760, 761, 762, 764, 810, 813, 815, 841
- Wätjen, Otto von (?-?) 566
- Weber, Max (1881-1961) 58, 595, 687, 822
- Weill, Berthe (1865-1951) 370, 381, 399, 400, 415, 472, 490, 491, 600, 677, 687, 734, 812, 815, 845
- Weisgerber, Albert (1878-1915) 407
- Werenskiold, Erik (1855-1938) 160, 184, 307
- Werner, Anton von (1843-1915) 187

Werner, Michael	21, 31, 187, 339,	White, Harrison et Cynthia	30, 32,	Zayas, Marius de (1880-1961)	798,
	574, 579, 602, 847, 848		103, 142, 587		800, 841
Wéry, Émile (1868-1935)	377	Whittemore, Thomas (?- ?)	574,	Zola, Émile (1840-1902)	46, 50,
Whistler, James Mc Neill (1834-1903)	597				52, 53, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 96, 98,
	28, 37, 55, 56, 57, 59, 60,	Wilfert, Blaise	3, 27, 40, 44, 58,		113, 114, 115, 116, 118, 121, 122,
	61, 63, 65, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83,		217, 539, 540, 776, 845		123, 125, 126, 127, 128, 129, 139,
	84, 86, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 133,	Willette, Adolphe (1857-1926)	366,		154, 181, 221, 238, 244, 263, 294,
	136, 137, 144, 145, 146, 148, 149,		753		329, 336, 354, 372, 373, 388, 445,
	153, 164, 165, 166, 169, 170, 171,	Wolff	129, 457, 846		446, 451, 458, 460, 461, 462, 465,
	172, 174, 175, 181, 184, 185, 189,	Wright, Wilbur et Orville (1867-1912 et			503, 533, 791, 822, 823, 826, 828,
	190, 191, 192, 198, 199, 202, 206,	1871-1948)	646, 648		835, 844
	207, 208, 210, 242, 262, 269, 285,	Y		Zorn, Anders (1860-1920),	183,
	286, 295, 315, 320, 326, 332, 333,				184, 202, 209, 326, 651, 891
	335, 374, 378, 413, 427, 440, 449,	Yakoulov, Georges (1884-1928),		Zuloaga, Ignacio (1870-1945)	384
	450, 452, 453, 500, 533, 534, 549,		639	Zurbarán (1598-1664), Francisco de	
	811, 812, 820, 822, 825, 827, 840,	Z			50
	891				
		Zadkine, Ossip (1890-1967)	812		

Table des illustrations, tableaux et graphiques

Illustrations

- Figure 1 : Édouard Manet (1832-1883),
- Combat de taureaux, 1864, huile sur toile, 47,9 x 108,9 cm, Coll. Frick, New York.
- et Le Torero mort, 1864, huile sur toile, 75 x 154 cm, Washington, National Gallery of Art..... 51*
- Figure 2 : Bertall, Le Journal Amusant,
21 mai 1864..... 51*
- Figure 3 : Lola de Valence, ou l'Auvergnate espagnole.....52*
- Figure 4 : Édouard Manet (1832-1883),
Le Buveur d'Absinthe, 1859,
huile sur toile, 181 x 106 cm,
Musée Carslberg-Glyptotek..... 53*
- Figure 5 : Édouard Manet (1843-1883),
Le Chanteur espagnol ou le Guitarrero, 1860,
huile sur toile, 147,3 x 114,3 cm,
New York, the Metropolitan Museum of Art..... 53*
- Figure 6 : James Mc Neill Whistler (1834-1903),
Whistler in his Studio, 1865,
huile sur toile, 62,9 x 46,4 cm,
The Art Institute of Chicago..... 57*
- Figure 7 : Diego Velázquez (1599-1660),
Les Ménines, 1656,
huile sur toile, 1050 x 950 cm,
Madrid, musée du Prado..... 57*
- Figure 8 : Gustave Courbet (1819-1877), L'Atelier du peintre : allégorie réelle déterminant une phase
de sept années de ma vie artistique, 1855, huile sur toile, 598 x 361 cm, Paris, musée d'Orsay..... 71*

<p>Figure 9 : Henri Fantin-Latour (1836-1904), Hommage à Delacroix, 1864, huile sur toile, 60 x 80 cm, Paris, musée d'Orsay.....</p>	81
<p>Figure 10 : Claude Monet (1840-1926), Les Déchargeurs de charbon, 1875, huile sur toile, 55 x 66 cm, Paris, musée d'Orsay.....</p>	123
<p>Figure 11 : Jules Bastien-Lepage (1848-1884), Les Foins, 1877, huile sur toile, 160 x 195 cm, Paris, musée d'Orsay.....</p>	127
<p>Figure 12 : Jean Béraud (1849-1936), Jour de vent sur le Pont des Arts, vers 1880-81, huile sur toile, dimensions inconnues, New York, Metropolitan Museum of Art.....</p>	128
<p>Figure 13 : Claude Monet (1840-1926), La Promenade – Femme à l'ombrelle, 1875, huile sur toile, 100 x 81 cm. Washington, National Gallery of Art.....</p>	128
<p>Figure 14 : Henri Gervex (1852-1929), Scène de café à Paris, 1878, huile sur toile, 100.5 x 136 cm, The Chicago Institute.....</p>	129
<p>Figure 15 : Edgar Degas (1834-1917), l'Absinthe, 1876, huile sur toile, 92 x 68 cm, Paris, musée d'Orsay.....</p>	129
<p>Figure 16 : William Stott of Oldham (1859-1918), La Baignade (Der Baderplatz), 1881, huile sur toile, dim. inc. Munich, Neue Pinakothek.....</p>	165
<p>Figure 17 : James Whistler (1834-1903), Harmony in Pink and Gray : Valerie, Lady Meux, 1881-82, huile sur toile, 194 x 93 cm, New York, Frick Collection.....</p>	170
<p>Figure 18 : Jacques-Émile Blanche (1861-1942), Le Peintre Fritz Thaulow et ses enfants, 1895, huile sur toile, 182 x 202 cm, Paris, musée d'Orsay.....</p>	200
<p>Figure 19 : Le Grand Tournoi international de l'art moderne.....</p>	204

<i>Figure 20 : Hauts-de-forme contre feutres mous.....</i>	<i>204</i>
<i>Figure 21 : les Salons artistiques à Berlin - une discrimination esthétique, sociale et économique</i>	<i>205</i>
<i>Figure 22 : James McNeill Whistler, Arrangement in Black and Gold : Comte Robert de Montesquiou-Fezensac, 1891–1892, huile sur toile, 208,6 x 91,8 cm, New York, The Frick Collection.....</i>	<i>207</i>
<i>Figure 23 : Le portrait mondain dans les Salons modernistes à la fin du siècle : « Mais c'est Monsieur de Montesquiou ! Thank you. »</i>	<i>208</i>
<i>Figure 24 : Joseph Sattler (1867-1931) : La Guerre artistique internationale, 1895.....</i>	<i>225</i>
<i>Figure 25 : Jan Toorop (1858-1928) La Jeune Génération, 1892, huile sur toile, 96,5 x 110 cm, musée Boymans-van Beunigen, Rotterdam.....</i>	<i>249</i>
<i>Figure 26 : Odilon Redon (1840-1916), Saint Jean, 1892, pastel sur fusain, 42,5 x 29 cm, collection particulière.....</i>	<i>263</i>
<i>Figure 27 : Paul Signac et ses expositions différenciées entre Paris et Bruxelles.....</i>	<i>274</i>
<i>Figure 28 : Pierre Bonnard (1867-1947), La Revue blanche, 1894, lithographie en couleurs, 80,7 x 62,3 cm, The Art Institute of Chicago.....</i>	<i>288</i>
<i>Figure 29 : Pierre Bonnard (1867-1947), Misia, 1908-1909, huile sur toile, dimensions inconnues, collection particulière.....</i>	<i>288</i>
<i>Figure 30 : Pierre Bonnard (1867-1947), Misia, 1908, huile sur toile, 145 x 114 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.....</i>	<i>288</i>
<i>Figure 31 : Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), Masque nègre, Paris, automne 1907, huile sur bois, 17,5 x 14 cm, The Picasso Estate OPP.07:38.....</i>	<i>290</i>

Figure 32 : Maurice Denis (1870-1943), <i>Hommage à Cézanne</i> , 1900, huile sur toile 180 x 240 cm, Paris, musée d'Orsay.....	297
Figure 33 Du « traditionnisme » à l'apollinisme : <i>La peinture de Maurice Denis chez le comte Kessler</i>	357
Figure 34 : <i>L'intérieur du comte Harry Kessler à Weimar : la bibliothèque</i>	358
Figure 35 : Henri Matisse (1869-1954), <i>La Liseuse</i> , 1895, huile sur bois, 61,5 x 48 cm Localisation inconnue.....	368
Figure 36 : Édouard Manet (1832-1883), <i>Mademoiselle Victorine en costume d'espada</i> , 1862, huile sur toile, 65, 1 x 127, 6 cm, New York, the Metropolitan Museum of Art (collection H. O. Havemeyer).....	370
Figure 37 : Manet, <i>Le Chanteur espagnol ou le Guitarrero</i>	371
Figure 38 : Henri Matisse (1869-1954), <i>Le Guitariste</i> , v. 1903, huile sur toile, 55 x 46 cm, collection privée.....	380
Figure 39 : Pierre Girieud (1872-1948), <i>Hommage à Gauguin</i> , 1906, huile sur toile, 200 x 300 cm, musée de Pont-Aven	387
Figure 40 : Paul Gauguin (1848-1903), <i>Cavaliers sur la plage</i> , 1902, huile sur toile, 454 x 400 cm, Essen, Folkwang Museum.....	388
Figure 41 : Rik Wouters (1882-1916), <i>Pommes et Fleurs artificielles B</i> , ou <i>l'Hommage à Cézanne</i> , février 1913, huile sur toile, 133 x 144,5 cm, collection privée.....	395
Figure 42 : Max Beckmann (1884-1950), <i>Junge Männer am Meer</i> , 1905, huile sur toile, 148 x 235 cm, Kunstsammlungen zu Weimar.....	406
Figure 43 : Oskar Kokoschka (1886-1980), <i>Joseph de Montesquiou-Fezensac</i> , 1910, huile sur toile, 80 x 62,9 cm, Moderna Museet, Stockholm.....	412
Figure 44: Claude Monet (1840-1926), <i>Charing Cross Bridge, la Tamise</i> , 1903,	

<i>huile sur toile, 73 x 100 cm,</i> <i>Yoshino Gypsum collection.....</i>	489
<i>Figure 45 : André Derain (1880-1954),</i> <i>Le Pont de Charing Cross (Le Pont de Hungerford à Charing Cross), 1906,</i> <i>huile sur toile, 81,3 x 100,3 cm,</i> <i>National Gallery of Art, Washington D.C.....</i>	489
<i>Figure 46 : Robert Delaunay (1885-1941), Tour, Première étude, 1909,</i> <i>huile sur toile, 46,2 x 38,2 cm,</i> <i>localisation inconnue</i>	563
<i>Figure 47 : Robert et Sonia Delaunay, En-tête pour papier à lettres, v. 1913 (Fonds Delaunay).....</i>	563
<i>Figure 48 : Henri Rousseau, dit le Douanier (1844-1910),</i> <i>La Muse inspirant le poète, 1908,</i> <i>huile sur toile, dimensions inconnues, musée de Basle.....</i>	565
<i>Figure 49 : Marie Laurencin (1883-1956),</i> <i>Groupe d'artistes, 1908,</i> <i>huile sur toile, dimensions inconnues,</i> <i>Baltimore Museum of Art, Cone Collection.....</i>	566
<i>Figure 50 : Henri Matisse (1869-1954), Baigneuses à la Tortue, 1908,</i> <i>huile sur toile, 79,1 x 220,3 cm,</i> <i>The Saint Louis Art Museum.....</i>	577
<i>Figure 51 : Henri Matisse (1869-1954),</i> <i>Les Joueurs de Boules, 1908,</i> <i>huile sur toile, 113,5 x 145 cm,</i> <i>musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.....</i>	577
<i>Figure 52 : Henri Matisse (1869-1954), Cyclamen pourpre, 1911,</i> <i>huile sur toile, 73 x 60 cm,</i> <i>coll. part., New York.....</i>	583
<i>Figure 53 : Claude Monet (1840-1926),</i> <i>Nymphéas, 1908,</i> <i>huile sur toile, D. 81 cm,</i> <i>Dallas (Texas), Dallas Museum of Art.....</i>	583
<i>Figure 54 :</i> <i>Henri Le Fauconnier (1881-1946), L'Abondance, 1910-1911,</i> <i>huile sur toile, 191 x 123 cm, Gemeentemuseum, La Haye.....</i>	622

<p>Figure 55 : Carlo Carrà (1881–1966), <i>Funeralli dell’anarchico Galli / Funérailles de l’anarchiste Galli, 1911,</i> <i>huile sur toile, 198,7 x 259,1 cm,</i> <i>The Museum of Modern Art, New York.....</i></p>	625
<p>Figure 56 : Robert Delaunay (1885-1941), <i>La Ville de Paris, 1910-1912,</i> <i>huile sur toile, 267 x 406 cm,</i> <i>Centre Georges Pompidou, Paris.....</i></p>	627
<p>Figure 57 : Pablo Picasso (1881-1973), <i>Guitare, partition, verre, 1912, papiers collés, gouache et fusain, 48 x 36,5 cm, San Antonio, Marion Koogler McNay Art Institute, OPP:12.37.....</i></p>	641
<p>Figure 58 : Pablo Picasso (1881-1973), <i>Bouteille, verre et journal sur une table, 1912, papier collé, fusain et gouache, 62 x 48 cm, Paris, musée national d’art moderne. OPP:12.147.....</i></p>	643
<p>Figure 59 : <i>Le culte de Louis Blériot (1872-1936) après sa traversée de la Manche (Calais-Douvres, 25 juillet 1909).....</i></p>	646
<p>Figure 60 : <i>Roger de La Fresnaye (1885-1925)</i> <i>La Conquête de l’air, 1913,</i> <i>huile sur toile, 235,9 x 195,6 cm,</i> <i>The Museum of Modern Art, New York</i></p>	650
<p>Figure 61 : Robert Delaunay (1885-1941), <i>Hommage à Blériot, 1914,</i> <i>huile sur toile, 194 x 128 cm, Kunstmuseum, Basel.....</i></p>	652
<p>Figure 62 : Pablo Picasso (1881-1973), <i>La coquille Saint-Jacques ('Notre Avenir est dans l’air'), Paris, printemps 1912, huile sur toile ovale, 38 x 55,2 cm, Eugène V Thaw Collection, NY, OPP:12:03.</i></p>	653
<p>Figure 63 : Pablo Picasso (1881-1973), <i>'Notre Avenir est dans l’Air', Paris. Printemps 1912,</i> <i>huile sur toile, 14 x 22 cm,</i> <i>Héritiers de Picasso. OPP.12 :04.....</i></p>	653
<p>Figure 64 : Pablo Picasso (1881-1973), <i>'Notre Avenir est dans l’Air', Paris, printemps 1912, huile sur toile ovale encadrée de corde,</i> <i>22 x 33 cm, Héritiers de Picasso, OPP.12:188.....</i></p>	653
<p>Figure 65 : « Notre Avenir est dans l’air », <i>couverture d’un prospectus de propagande militaire, 1912....</i></p>	654

<p>Figure 66: Henri Matisse (1869-1954), <i>Femme au Chapeau</i>, 1905, <i>huile sur toile</i>, 80,6 x 59,7 cm, <i>San Francisco, collection Haas</i>.....</p>	664
<p>Figure 67 : Henri Matisse (1869-1953), <i>La Raie verte (portrait de Mme Matisse)</i>, 1905, <i>huile sur toile</i>, 40,5 x 32,5 cm, <i>Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Danemark</i>.....</p>	664
<p>Figure 68 : Henri Matisse (1869-1953), <i>Nature-morte aux asphodèle</i>, <i>Collioure, été 1907</i>, <i>huile sur toile</i>, 114 x 87 cm, <i>Museum Folkwang, Essen</i>.....</p>	666
<p>Figure 69 : Henri Matisse (1869-1953), <i>La Conversation</i>, 1909-1912, <i>huile sur toile</i>, 72 x 58 cm, <i>musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg</i>.....</p>	673
<p>Figure 70 : Henri Matisse (1869-1953), <i>Joaquina</i>, 1911, <i>huile sur toile</i>, 55 x 38,5 cm, <i>Galerie Narodni, Prague</i>.....</p>	674
<p>Figure 71 : Pablo Picasso (1881-1973), <i>Le Sacré-Cœur</i>, <i>Paris, hiver 1909-1910</i>, <i>huile sur toile</i>, 92,5 x 65 cm, <i>musée Picasso, Paris</i>.....</p>	680
<p>Figure 72 : Robert Delaunay (1885-1941), <i>Saint-Severin No. 3</i>, 1909-10, <i>huile sur toile</i>, 114,1 x 88,6 cm, <i>Solomon R. Guggenheim Museum, New York</i>.....</p>	687
<p>Figure 73 : Robert Delaunay (1885-1941), <i>La Tour aux Rideaux</i>, 1910-1911, <i>huile sur toile</i>, 126,4 x 97 cm, <i>Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf</i>.....</p>	688
<p>Figure 74 : Jean Fouquet (v. 1420-v.1481), <i>Portrait de Charles VII, roi de France (1403-1461)</i>, <i>vers 1450-1455</i>, <i>huile sur bois (chêne)</i>, 98,8 x 84,5 cm, <i>Paris, musée du Louvre</i>.....</p>	689

Figure 75 :
 Robert Delaunay (1885-1941),
L'Équipe de Cardiff
 (troisième représentation),
 1912-1913,
 huile sur toile, 326 x 208 cm,
 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris..... 697

Figure 76 : Robert Delaunay (1885-1941), *Hommage à Blériot*, 1914,
 huile sur Toile, 194 x 128 cm,
 Kunstmuseum, Basel. 707

Figure 77 : Marc Chagall (1887-1985),
Le Pont de Passy et la Tour Eiffel, 1911,
 huile sur toile, 60,3 x 81,3 cm,
 Metropolitan Museum of Art, New York..... 713

Figure 78 : Marc Chagall (1887-1985),
La grande roue, 1911-1912,
 huile sur toile, 60,3 x 88,9 cm,
 localisation inconnue..... 713

Figure 79 : Marc Chagall (1887-1985),
Nu au peigne, 1911-1912,
 gouache sur papier, 33,5 x 23,5 cm,
 Collection particulière 715

Figure 80 : Marc Chagall (1887-1985),
Adam et Eve, 1912,
 huile sur toile, 162,2 x 114 cm,
 Saint Louis Museum of Art 715

Figure 81 : Marc Chagall (1887-1985),
Golgotha ou Calvaire, 1912,
 huile sur toile, 174,6 x 192,4 cm,
 The Museum of Modern Art, New York 716

Figure 82 : Marc Chagall (1887-1985), *Hommage à Apollinaire*, 1911-12,
 huile sur toile, 82,25 x 78 cm,
 Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven..... 716

Figure 83 : Marc Chagall (1887-1985),
A la Russie, aux ânes et aux autres, 1911-1912,

<i>huile sur toile, 157x122 cm,</i> <i>Musée national d'Art moderne, Paris.....</i>	<i>719</i>
<i>Figure 84 : Marc Chagall (1887-1985),</i> <i>Portrait de l'artiste aux sept doigts, 1912/1913,</i> <i>huile sur toile, 187 x 126 cm,</i> <i>Amsterdam, Stedelijk Museum, Collection Regnault.....</i>	<i>720</i>
<i>Figure 85 : Marc Chagall (1887-1985),</i> <i>Dédié à ma fiancée, 1911,</i> <i>huile sur toile, 96 x 114,5 cm,</i> <i>Bern, Kunstmuseum.....</i>	<i>724</i>
<i>Figure 86 : Pierre Girieud (1876-1948),</i> <i>La Tentation de Saint Antoine, 1904,</i> <i>huile sur toile, 200x 200 cm,</i> <i>musée Cantini, Marseille.....</i>	<i>743</i>
<i>Figure 87 : Wassily Kandinsky (1866-1944),</i> <i>Dimanche (Vieille Russie), 1904,</i> <i>huile sur toile, 45 x 95 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.....</i>	<i>746</i>
<i>Figure 88 :</i> <i>Wassily Kandinsky (1866-1944),</i> <i>Das Bunte Leben [La vie colorée], 1907,</i> <i>tempera sur toile, 130 x 162,5 cm,</i> <i>Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.....</i>	<i>747</i>
<i>Figure 89 : Gino Severini (1883-1966), Danse du Pan-Pan au Monico, 1911 (1959-1960), huile sur</i> <i>toile, 280 x 400 cm, Paris, musée national d'Art moderne.....</i>	<i>758</i>
<i>Figure 90 : Pablo Picasso (1881-1973),</i> <i>Le Bouillon Kub, Paris, début 1912,</i> <i>huile sur toile, 27 x 21 cm,</i> <i>collection particulière.....</i>	<i>785</i>
<i>Figure 91 : Georges Braque (1882-1963), L’Affiche de Kubelick (Le Violon), 1912,</i> <i>huile sur toile, 46 x 61cm,</i> <i>collection particulière, Suisse (1988).....</i>	<i>786</i>
<i>Figure 92 : The Matisse room at the Second Post-Impressionist Exhibition,</i> <i>at the Grafton Galleries,</i> <i>attribué à Roger Fry (1866-1934), parfois à Vanessa Bell (1879-1961),</i> <i>huile sur toile, 51,3 x 62,9 cm,</i>	

musée d'Orsay, Paris
don Mrs. Pamelan Diamond, 1959.....786

Figure 93 : Pablo Picasso (1881-1973),
Compotier avec fruits, violon et verre,
Paris, automne-hiver 1912,
fusain, gouache et papier collé sur carton,
65 x 49,5 cm.
Philadelphia Museum of Art, Gallatin Collection. OPP.12:07..... 788

Figure 94:
Pablo Picasso, Ulysse et les Sirènes, 1947,
huile et glycérôphthalique sur trois panneaux de fibro-ciment,
350 x 250 cm, musée Picasso, Antibes..... 806

Tableaux et graphiques

Tableau 1 : Présence étrangère au Salon des Artistes français 1845-1880.....	105
Tableau 2 : Les artistes étrangers médaillés au Salon de Paris dans les années 1880.....	105
Tableau 3 : La présence des étrangers à l'École des Beaux-Arts, 1821-1891.....	108
Tableau 4 : Le rayonnement de l'École des Beaux-Arts (d'après les candidatures étrangères via lettres d'ambassades), 1878-1902.....	110
Tableau 5 : La présence étrangère dans les grands Salons parisiens (Salon des Artistes français, Société nationale des Beaux-Arts, Salon d'Automne) au début du siècle.....	183
Tableau 6 : Les XX et la Libre Esthétique de Bruxelles : un Salon cosmopolite.....	229
Tableau 7 : Adresses des artistes des 6 Salons de la Rose + Croix, 1892-1897.....	252
Tableau 8 : Calendrier de l'art moderne en 1901.....	306
Tableau 9 : Aperçu de l'élite internationale des artistes modernes au tournant du siècle....	317
Tableau 10 : Expéditions d'Ambroise Vollard entre 1907 et 1914.....	483
Tableau 11 : la féminisation du Salon d'Automne avant la Première Guerre.....	560
Tableau 12 : Art moderne, internationalisation et féminisation	561
Tableau 13 : La production artistique de Pierre Girieud (1908-1914).....	741
Tableau 14 : La production artistique de Pablo Picasso (1908-1914).....	742
Tableau 15: L'expansion internationale de l'art moderne – Evaluation du nombre d'expositions de peinture « moderne » entre 1870 et 1919.....	887
Tableau 16 : Expositions d'art moderne”, 1855-1919 : Paris, capitale de la modernité ; le rôle des galeries	889

Tableau 17 : La hiérarchie des capitales artistiques	890
Tableau 18 : Les artistes modernes et l'internationalisation de leurs carrières, 1910-1914 : nombre minimal de villes distinctes où un artiste a exposé, jusqu'en 1910 et jusqu'en 1914....	891
Tableau 19 : Le coût des expositions en Allemagne de Pierre Girieud (1911-1912).....	896
Tableau 20 : les commissions des marchands d'art avant 1914.....	897
Tableau 21 : taux de change en 1908.....	899
Tableau 22 : formats et désignation des toiles.....	899
Tableau 23.....	909
Tableau 24.....	910
Tableau 25.....	910
Tableau 26.....	911
Tableau 27.....	912
Tableau 28.....	912
Tableau 29.....	912
Tableau 30.....	913
Tableau 31.....	913
Tableau 32.....	914
Tableau 33.....	914
Tableau 34.....	915
Tableau 35.....	915
Tableau 36.....	917
Tableau 37.....	917
Tableau 38.....	918
Tableau 39.....	920
Tableau 40.....	922
Tableau 41.....	923
Tableau 42.....	924
Tableau 43.....	924
Tableau 44.....	924
Tableau 45.....	935
Tableau 46.....	936
Tableau 47.....	936
Tableau 48.....	936

Tableau 49.....	937
Tableau 50.....	938
Tableau 51.....	938
Tableau 52.....	939
Tableau 53.....	939
Tableau 54.....	940
Tableau 55.....	940
Tableau 56.....	941
Tableau 57.....	941
Tableau 58.....	941
Tableau 59.....	941
Tableau 60.....	942
Tableau 61.....	943
Tableau 62.....	944
Tableau 63.....	944

Annexes

Annexe 1: le Catalogue collectif d'expositions d'art moderne

Ce travail n'aurait pu aboutir sans les possibilités de recherche rapide et de résultats fournis par une importante base de données, constituée à l'amont de ces recherches, et qu'on entend publier bientôt. J'ose penser en effet que cette base de données peut être d'un apport considérable pour l'histoire de l'art, ne serait-ce que par les raccourcis de recherche, d'analyse sérielle ou de reconnaissance des œuvres qu'elle permet, outre de très vastes possibilités d'interrogation. J'espère d'autre part que ce « point de départ », m'ouvrira les portes d'archives privées bien documentées en catalogues de cette époque – en particulier celles de marchands d'art, notamment la galerie Durand-Ruel. Mais ceci est une autre question.

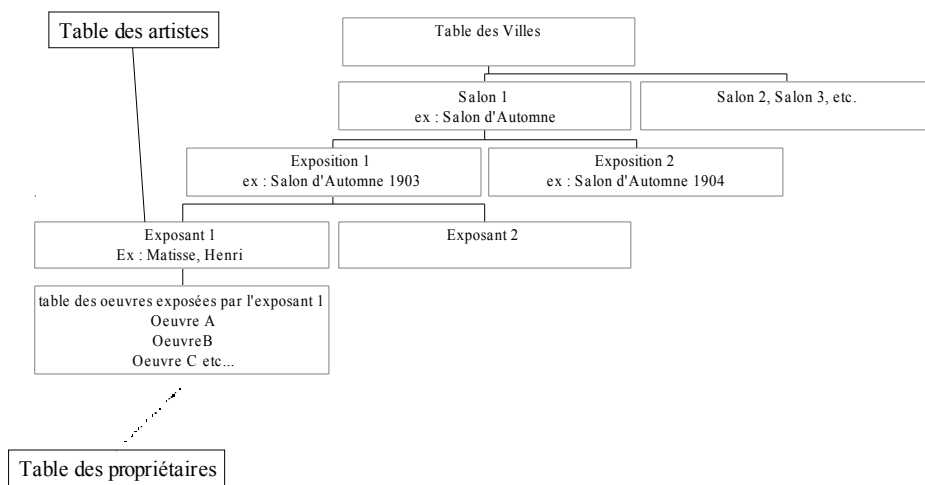
Nous exposerons ici la constitution de ce catalogue, les sources qu'on y a enregistrées, sa structure et les possibilités de recherche qu'il offre, avant d'en discuter les fondements méthodologiques, et d'en exposer les apports pour la recherche en histoire et en sociologie de l'art.

Constitution du catalogue

La base de données recense le plus grand nombre possible de catalogues d'expositions d'art moderne entre la première moitié du dix-neuvième siècle et la fin de la Première guerre mondiale. Au bout de quatre ans de recherches, de collecte et de saisie, ce catalogue est exhaustif sur certains points, très lacunaire sur d'autres. Toujours susceptible d'être complété, il ne propose pas moins un recensement assez large des expositions d'art considéré comme moderne entre 1855 et 1916. Leur nombre est fort réduit jusqu'en 1884, puis de plus en plus important. Le catalogue recense finalement autour de 1800 expositions, tenues dans quelques 120 villes et 19 pays. Y a participé une population d'un peu plus de 4600 artistes. Le nombre d'œuvres recensées est encore réduit (pour l'instant un peu plus de 50 000), tous les catalogues visés n'ayant pas été accessibles à l'époque de mes recherches. Il sera complété pour des recherches ultérieures, et pour une publication.

Pour enregistrer l'intégralité des informations fournies par un catalogue, on a construit la base autour de plusieurs tables, exposées ici par logique descendante : table des pays, table des villes, table des Salons (lieu où l'on expose, singularisé par son adresse), table des

expositions (singularisées par un lieu et une date), table des artistes, tables des exposants (un « exposant » étant singularisé non tant par son nom, que par son adresse à la date où il expose, et par le lieu où il expose à une date donnée), table des œuvres exposées. Il fallut rapidement y ajouter une table des propriétaires de tableaux prêtant leurs œuvres aux expositions considérées, ainsi qu'une table des monnaies des prix répertorié dans certains catalogues. Les tables sont liées les unes aux autres, dans la logique relationnelle schématisée par le schéma suivant :



A l'intérieur de chaque table on a réparti les informations des catalogues dans des champs distincts. Par exemple, pour la table des exposants : son nom et son prénom (parfois différents sur un catalogue, ne serait-ce qu'à cause de la traduction d'un « Friedrich » en « Frédéric », ou de variations permettant à l'artiste de jouer sur sa position dans la listes alphabétique des exposants, « Matisse, Henri », devenant parfois « Henri-Matisse ») ; son adresse ; son lieu de naissance, sa nationalité, etc.

Ce travail de collecte était énorme, ne serait-ce que par le volume des catalogues à trouver, consulter, enregistrer. Par chance quelques raccourcis étaient possibles. Pour la période 1900-1916, le travail de Donald E. Gordon sur les expositions d'art moderne fut un point de départ très consistant¹. Cet auteur a recensé en effet le plus grand nombre possible d'expositions d'art moderne entre 1900 et 1916, dont l'auteur a recopié la liste d'artistes, ainsi que des œuvres qu'ils y montraient. Certes l'ouvrage est incomplet : en particulier D. Gordon n'a pas retenu tous les artistes répertoriés dans les catalogues qu'il reproduisait, ni

¹ Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, Prestel Verlag, Munich, 1974, 2 volumes.

enregistré des informations importantes – en particulier adresses, lieux de naissances ou nationalités lorsqu’elles étaient mentionnées par ces catalogues. Faute de place et par souci de hiérarchisation, il n’a sélectionné que 426 artistes dont le choix peut paraître arbitraire : Gordon oublie par exemple des peintres aussi divers en styles et en âges que Camille Pissarro, Georges d’Espagnat ou Henri Valensi. Mais sa liste de 851 expositions tenues entre 1900 et 1916 dans 15 pays et 82 villes, de Moscou et Tokyo à San Francisco, était un fort bon départ... J’ai tenté de la compléter lorsque je le pouvais, c’est-à-dire lorsqu’il était possible de retrouver les catalogues incomplètement repris par Gordon.

Mes recherches dans diverses bibliothèques ou fonds d’archives français, allemands et belges m’ont permis de recenser d’autres expositions tenues après 1900, non répertoriées par Donald Gordon. J’ai pu par exemple reprendre certains catalogues de la galerie berlinoise du *Sturm*, consultables au *Sturm-Archiv* de Berlin ; ou d’autres dont j’ai trouvé des exemplaires à Bruxelles, à Munich, à Marbach am Neckar (Deutsches Literatur Archiv, DLA) ou à Paris. J’ai pu trouver mention, d’autre part, d’expositions supplémentaires dans des études « secondaires » sur les avant-gardes françaises, espagnoles, russes ou d’Europe de l’Est, etc.

Pour la période précédant 1900, je ne disposais hélas d’ouvrage comparable aux deux volumes de Gordon, à part le recensement, publié récemment, des Salons de la Société nationale de Beaux-Arts jusqu’en 1900¹. Il fallut donc d’abord recenser les expositions à retenir dans ma liste et considérées comme « modernes » à leur époque. J’ai eu recours aux histoires de l’art les plus diverses possibles, puis aux informations que je pouvais trouver dans la presse ou les ouvrages d’avant 1900². Les Salons « modernistes » les plus connus avant 1900 sont, pour Paris, celui des Indépendants créé en 1884, et celui de la Société nationale des Beaux-Arts (SNBA, sécession du Salon des Artistes français en 1890). Le Salon des XX, fondé à Bruxelles en 1884, dont la Libre Esthétique prit le relais après 1893, puis les Salons des Sécessions de Munich, Vienne et Berlin, viennent compléter cette liste. Il n’était pas toujours évident de retrouver leurs catalogues ; encore moins, ceux des expositions « indépendantes » retenues par l’histoire de l’art moderne – ainsi, par exemple, des expositions « impressionnistes » tenues de manière irrégulière entre 1874 et 1888. L’important ouvrage de Sophie Monneret sur *L’impressionnisme et son époque* reproduit la liste des catalogues impressionnistes³.

¹ Gaité Dugnat, *Les catalogues des salons de la Société nationale des beaux-arts*. I, 1890-1895 ; II., 1896-1900, Paris, l’Echelle de Jacob, 2000 et 2001.

² J’ai recensé pour cela, puis consulté tous les ouvrages parus en France sur la peinture « moderne » ou « contemporaine », dont le *Catalogue général de la Librairie française*, publié à Paris chez Nilsson par Otto Lorenz après 1896, faisait mention, et qu’il me fut possible de retrouver.

³ Sophie Monneret, *L’impressionnisme et son époque*, dictionnaire international, Paris, Denoël, 1978-82, 2^e éd. Robert Laffont, 1987. Le tome II propose un catalogue des expositions impressionnistes (pp. 232 et suivantes).

Lorsque les catalogues n'étaient pas accessibles, j'ai utilisé des ouvrages qui proposaient des listes parfois entières, parfois tronquées, d'artistes et de leurs œuvres, des dictionnaires, ou des monographies recensant chacune les œuvres exposées par son artiste. J'ai complété par la suite à partir des catalogues originaux. Pas toujours disponibles à Paris, les catalogues des sécessions germaniques ou des expositions anglaises ont été parfois difficiles à répertorier, tant par manque de temps que de moyens pour visiter les bibliothèques artistiques outre-Rhin et outre-Manche. J'ai trouvé quelques catalogues dans les bibliothèques du *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* de Munich, à la *Staatsbibliothek* et à la *Kunstabibliothek* de Berlin, ou au DLA de Marbach. Ici encore le détour par des monographies m'a été fort utile, en particulier les études de Peter Paret et Maria Makela sur les Sécessions de Berlin et Munich¹.

Quant aux expositions plus « intimes » tenues avant 1900, j'ai pu établir leur liste en recourant aux études déjà disponibles sur les artistes impressionnistes, symbolistes, pointillistes, nabis etc. Une recherche dans les revues artistiques de l'époque (*Mercure de France*, *Revue blanche*, revue *PAN* et *The Studio* en particulier) fut très utile pour compléter ces listes. J'ai pu trouver les catalogues des expositions de la Rose + Croix dans les archives de Joséphin Péladan conservées à la bibliothèque de l'Arsenal à Paris. Enfin j'ai rencontré certains catalogues de manière fortuite, à l'occasion de sondages dans divers fonds d'archives (fonds Roger Marx ou fonds Louis Vauxcelles à la Bibliothèque Jacques Doucet), ou de bibliothèques (ainsi de la bibliothèque du Centre allemand d'Histoire de l'art, à Paris).

Qu'est-ce que l'art « moderne » ?

Quelques remarques, cependant, sur les implications de ce recensement. En premier lieu, il présuppose une définition du « moderne » certainement discutable. Avant les années 1890 en particulier, la distinction entre expositions « modernes » et expositions académiques n'est pas toujours claire au niveau collectif, ni à l'échelle individuelle. Le Salon des Indépendants, fondé en 1884, accueille ainsi tous les artistes qui le souhaitent, pourvu qu'ils payent leur écot ; donc pas nécessairement des « modernes ». Du côté de l'avant-garde, des peintres comme Claude Monet et Pierre-Auguste Renoir ont préféré en 1880 exposer au Salon traditionnel plutôt qu'avec leurs collègues « impressionnistes ». Toute exposition recensée dans la base n'est donc pas « moderne ». Il fallait faire un choix, celui des expositions ou celui des artistes. On a fait celui des artistes en premier, en intégrant les

¹ Peter Paret, *Die Berliner Secession : Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland*. Berlin, Severin und Siedler, 1981 ; et Maria Makela, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

catalogues entiers des expositions où participaient des artistes considérés comme modernes à l'époque¹. A terme, évidemment, une telle base de données a en effet vocation à répertorier toutes les expositions de l'époque, et à ne pas se limiter aux « expositions d'art moderne ou contenant des œuvres d'artistes modernes ».

Quant à la confiance que je faisais dans les ouvrages « secondaires », en particulier dans le recensement de Donald Gordon, pour leur définition du « moderne », elle me semble justifiée ; pour le livre de D. Gordon, par la profondeur des recherches qu'il fit, l'amplitude du panorama artistique qu'il propose, et le profil même des artistes participant aux salons qu'il a recensés. Comme toute recherche, la mienne n'est pas solitaire. Certaines de mes données reposent ainsi sur la compétence et l'implication des chercheurs qui les ont publiées.

Soulignons donc qu'à terme, cette base doit être complétée : l'idéal serait qu'elle reprenne *tous* les catalogues d'expositions d'art en Europe, et pourquoi pas sur une période beaucoup plus large que les années 1855-1918. Mais le temps d'une thèse n'est pas celui de toute la recherche en histoire de l'art. Saisir, par exemple, le catalogue entier de la Société nationale des Beaux-Arts de 1890, soit environ 1400 œuvres, demande quelques 15 heures de travail – ceci à partir d'une reproduction, et non d'un microfilm. Pour le Salon d'Automne dont je n'ai pu consulter le catalogue que sur microfilm, la saisie de celui de 1903, où n'exposent « que » 484 artistes, avec près de 970 œuvres numérotées, demandait 3 journées de 8 heures. Un petit calcul me permet d'évaluer la constitution de cette base à quelques 1 000 heures de travail, soit 28,5 semaines de travail à 35 heures... Un traitement par numérisation n'est possible que si les catalogues sont empruntables – ce qui hélas n'est jamais le cas.

Une image très limitée du marché de l'art

Outre ces réserves sur le caractère limité du recensement effectué, on peut légitimement critiquer l'option qui prétendrait, à partir de catalogues d'exposition, reconstituer le « marché » de l'art moderne. Marché implique production, offre et demande, prix, transaction, consommation. Le vaste catalogue constitué par cette base de données est un ensemble bien inférieur à celui de la production totale d'œuvres d'art moderne entre 1855 et la Première guerre, tout d'abord. A l'échelle d'un artiste, le catalogue des œuvres qu'il a exposées n'est qu'un sous-ensemble de sa production totale (dont son catalogue raisonné propose la liste). L'offre d'œuvres d'art dans les expositions n'est de même qu'un sous-

¹ Pour cela on a bien-sûr recouru aux monographies disponibles sur les artistes concernés, qui recensent la liste de leurs expositions – listes en général assez exhaustives.

ensemble de l'offre artistique totale : il faudrait y ajouter les stocks des galeries marchandes et ceux des artistes eux-mêmes, et tenir compte enfin du « marché de l'occasion » : œuvres diverses vendues par leurs propriétaires, par besoin d'argent, spéculation ou simplement par lassitude.

Le catalogue collectif ne donne pas non plus d'accès direct aux cotes des artistes, que révélerait plutôt un répertoire des catalogues de l'hôtel Drouot. S'il fournit parfois des prix, il masque cependant les transactions réelles, leur dimension inévitable de négociations et de marchandages. On constate ainsi, par le biais de correspondances entre artistes, marchands et amateurs, que certains prix indiqués sont nettement différents des prix effectifs de vente – et le plus souvent supérieurs. Paul Gauguin par exemple écrit à son épouse en 1893, au sujet d'une exposition qu'il avait faite en novembre chez Paul Durand-Ruel :

Mon exposition n'a pas donné, en réalité, le résultat qu'on en pouvait attendre, mais il faut voir les choses en face. J'avais fixé des prix très élevés : 2 à 3.000 Frs en moyenne. Chez Durand-Ruel, je ne pouvais guère faire autrement, eu égard à Pissarro, Manet, etc... Mais beaucoup ont offert jusqu'à 1.500 frs. Que peut-on dire, il faut attendre et, en somme, j'ai eu raison, car maintenant sur le marché un prix de 1.000 Frs ne paraît pas énorme¹.

Dans la définition des prix, l'apparence compte beaucoup. Des prix trop bas ne « font pas sérieux ». Après un certain seuil, les prix sont presque leurs propres facteurs d'augmentation : un prix élevé implique, pour l'amateur, la valorisation forte d'une œuvre, donc peut contribuer à l'augmentation de sa demande, donc à celle du prix . Plus on vend cher, donc, plus cher on vend. Le grand catalogue, qui ne propose donc que des prix indiqués et indicatifs, a l'inconvénient supplémentaire de n'en donner qu'une valeur statique. On pourrait certes tenter une courbe d'évolution des prix indiqués dans cette base de données. Mais une telle courbe serait un amas d'informations très hétérogènes, relatives à des œuvres foncièrement diverses par leurs formats, leurs auteurs, leurs dates et leurs supports.

Comment aborder, d'autre part, les transactions à l'aide d'un seul catalogue ? Parfois il est fait mention des propriétaires des tableaux exposés. On peut, à partir d'une même œuvre

¹ A Mette, Paris, décembre 1893, in *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, recueillies et préfacées par Maurice Malingue, Paris, Grasset, 1946, p. 251.

et de ses mentions dans divers catalogues d'expositions successives, pister la trajectoire de cette œuvre d'une collection à une autre, d'une galerie marchande à un salon d'amateur. Les mentions dans les catalogues de *L'Appel* de Gauguin, que le marchand Ambroise Vollard prêta au Salon d'Automne de 1906 à Paris, à Vienne en mars 1907, à Budapest en avril 1910 et quelques mois plus tard à Londres, nous permettent de savoir qu'entre 1910 et 1912 la toile fut achetée par un amateur hongrois : le nom de son propriétaire avait changé dans le catalogue de l'exposition du *Sonderbund* de Cologne en 1912¹. Mais qu'est-ce qu'une information de ce type peut révéler du marché international de l'art ?

Encore faut-il que l'œuvre dont on piste la trajectoire apparaisse plusieurs fois dans le catalogue collectif, qu'on puisse vérifier qu'il s'agit bien de la même, et que son propriétaire soit bien mentionné. Rien n'est évident à ce stade. Certaines œuvres sont exposées à plusieurs reprises, mais pas sous les mêmes titres : outre des traductions parfois fantaisistes de la part des compositeurs des catalogues, le titre d'une même œuvre change parfois d'une exposition à l'autre. Ainsi, toujours pour Gauguin, le tableau conservé aujourd'hui au *Courtauld Institute* de Londres, connu sous le titre *Moisson en Bretagne* (1889), fut envoyé par le marchand Ambroise Vollard en mars 1907 à la galerie Miethke, à Vienne puis à Budapest au Salon *Nemzeti*, où il fut exposé sous le titre *Die Ernte [La moisson]*. En octobre 1907, ce tableau fut montré à Prague à la Société Manès, où son titre devint *La Bénédiction des Bœufs*. C'est sous le même titre qu'il fut exposé au Salon d'Automne de 1906².

Quant aux propriétaires, sont-ils toujours mentionnés au catalogue ? Pour l'exposition du *Sonderbund* de 1912, à Cologne, les rédacteurs du catalogue eurent soin de préciser que *l'Intérieur* et la *Rue à Argueil* d'Henri Matisse provenaient de collections connues, honorables³. En revanche, on oublia soigneusement de préciser que le sulfureux Pablo Picasso avait prêté *Marguerite* de Matisse... Picasso s'en agaça dans une lettre à son marchand Daniel-Henry Kahnweiler, le 15 juillet 1912 : « dans le catalogue on aurait pu mettre dans le tableau de Matisse (Marguerite) appartenant [*sic*] à Monsieur Picasso⁴ ». Les catalogues masquent bien des arbitrages, des constructions et des omissions volontaires.

¹ Paris, Salon d'Automne 1906, n° 89, collection Vollard ; *L'Appel (Saint Dominique)*, Ölgemälde, Vienne, Galerie Miethke, mars 1907, n° 52 (très probablement prêté par Vollard) ; *L'Appel* Budapest, Muvezhaz, Nemzetkozi Impresszionista Kiállítás (II. Grand Hall), avril 1910, n° 16 ; *L'Appel*, Londres, Grafton Galleries, novembre 1910, "Manet and the Post-Impressionists" : n° 39, collection Vollard ; Cologne, mai 1912, *Sonderbund, Der Ruf (Dominique)*, Besitzer [propriétaire] Hofrat Dr. Wolf Kohner, Budapest, n° 172.

² Les numéros de cette œuvre sont les suivants dans les catalogues concernés : Paris, Salon d'Automne, 1906, n°69, collection Vollard ; Vienne, Galerie Miethke, mars 1907 : n° 33 ; Budapest, Nemszeti Szalon, mai 1907, n°46 ; Prague, Société Manès, octobre 1907, n° 117.

³ *L'Intérieur* fut prêté par le Dr. Heinz Braune de Munich et la *Rue à Argueil*, par l'industriel Bernhard Koehler, de Berlin. Heinz Braune était à l'époque conservateur à la Alte Pinakotek de Munich.

⁴ *Donation Louise et Michel Leiris – Collection Kahnweiler-Leiris*, catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1984, p. 169.

Dans ces catalogues on ne trouve rien, non plus, sur les conditions matérielles et politiques qui favorisèrent ou non l'internationalisation du marché de l'art : facilités ou impossibilités de transport, imprévus douaniers, interdits politiques, fermetures intempestives de frontières. Une exposition répertoriée par un catalogue n'a pas nécessairement eu lieu, du moins a peut-être eu lieu moins de temps que prévu. Ainsi en 1892, le peintre norvégien Edvard Munch, dont l'œuvre était alors quasi inconnue en Allemagne, fut invité par le *Kunstverein*, l'Association des artistes de Berlin, pour une exposition personnelle. Ouverte en novembre, l'exposition Munch fit scandale : la majorité des peintres du *Verein* votèrent sa fermeture¹. Cette exposition est passée à la postérité parce qu'elle fut une occasion pour l'avant-garde berlinoise de protester officiellement contre les décisions conservatrices de la majorité des artistes prussiens. Mais les œuvres qu'on pouvait y voir ne furent donc vues que pendant un court interlude. De même les catalogues sont parfois incomplets – envois trop tardifs d'un artiste, incertitude des titres qu'il donnera, ajouts, parfois, au dernier moment.

Apports du Catalogue collectif d'expositions d'art moderne

Le Catalogue collectif d'expositions est pourtant un outil d'approche du marché international de l'art moderne extrêmement riche, pour peu qu'on le manie de manière critique et qu'on le complète par d'autres sources. Si une somme de catalogues ne fournit pas, *a fortiori*, une représentation complète du marché de l'art, elle peut en donner une image.

Elle donne d'abord, de manière évidente, un aperçu de ce qui s'est vu dans les divers Salons et galeries des capitales culturelles occidentales ; donc elle permet d'approcher l'offre d'art moderne entre la fin du XIX^e siècle et la Guerre de 1914. Et fort probablement la demande. On ne peut exclure en effet que les artistes aient peint, sculpté, gravé, dessiné en fonction des attentes d'un public à l'écoute duquel ils s'efforçaient de rester, même lorsque ces artistes étaient d'avant-garde. L'attention au public fut plus forte encore du côté des organisateurs d'expositions, en particulier des Salons. On le voit fort bien dans la correspondance de Camille Pissarro et son fils Lucien qui écrivit à son père en 1896, à propos de son groupe d'amis de l'avant-garde londonienne, et de leurs tentatives pour se faire admettre chez le marchand Van Wisselingh :

Et voici ce que [l'artiste anglais] Shannon propose : [...] [Lui et Charles Ricketts] doivent aller à Paris ce printemps ; si tu le veux bien, ils viendront [te voir] à Eragny et choisiront parmi aquarelles, **gouaches**,

¹ Peter Paret, *Die Berliner Secession, op. cit.* p. 81.

peinture, etc., quelques exemplaires qui leur paraîtront le plus fait [*sic*] pour toucher le public et ils les accrocheront en compagnie d'eaux-fortes et lithos dans une salle de bonne dimension [...] et organiseront une **private view** qui durera quelques jours seulement et on invitera artistes et amateurs qui s'intéressent au mouvement. Cela créera une petite rumeur et Van Wisselingh sera aussi invité et on lui suggérera de transporter l'exposition dans sa galerie¹.

Le caractère sériel et chronologique de la base de données permet d'aborder également l'évolution de l'offre d'œuvres d'art. On peut ainsi mettre en évidence des modes (par l'analyse des titres), les tentatives de conquête d'un public particulier, des variations de l'offre selon les publics appréhendés...

Il est une différence forte en effet, entre une œuvre produite mais laissée dans un atelier, et un tableau ou une sculpture que son producteur destine à un public, et expose effectivement. Qu'une œuvre soit exposée, et pas une autre, est le résultat d'un choix qui implique, chez son auteur, la considération de ses préférences certes, mais aussi de celles du public (et parfois d'abord du jury) auquel il a affaire – préférences ou même haines de ce public, pour les avant-gardes - et donc de la réception qu'il souhaite voir son œuvre obtenir. Dans la mise au point définitive de l'œuvre, dont l'exposition est un premier aboutissement, l'artiste se projette en autrui, se représente ses réactions, ses arguments, réagit aux enseignements de ces anticipations en les prenant en compte ou en faisant mine de les ignorer. Le Catalogue collectif ouvre ainsi des voies d'approche du monde de l'art, si l'on suppose, avec Howard Becker par exemple, et avec bon sens, qu'une œuvre n'est pas séparable du public auquel elle s'adresse ou contre lequel elle se dresse².

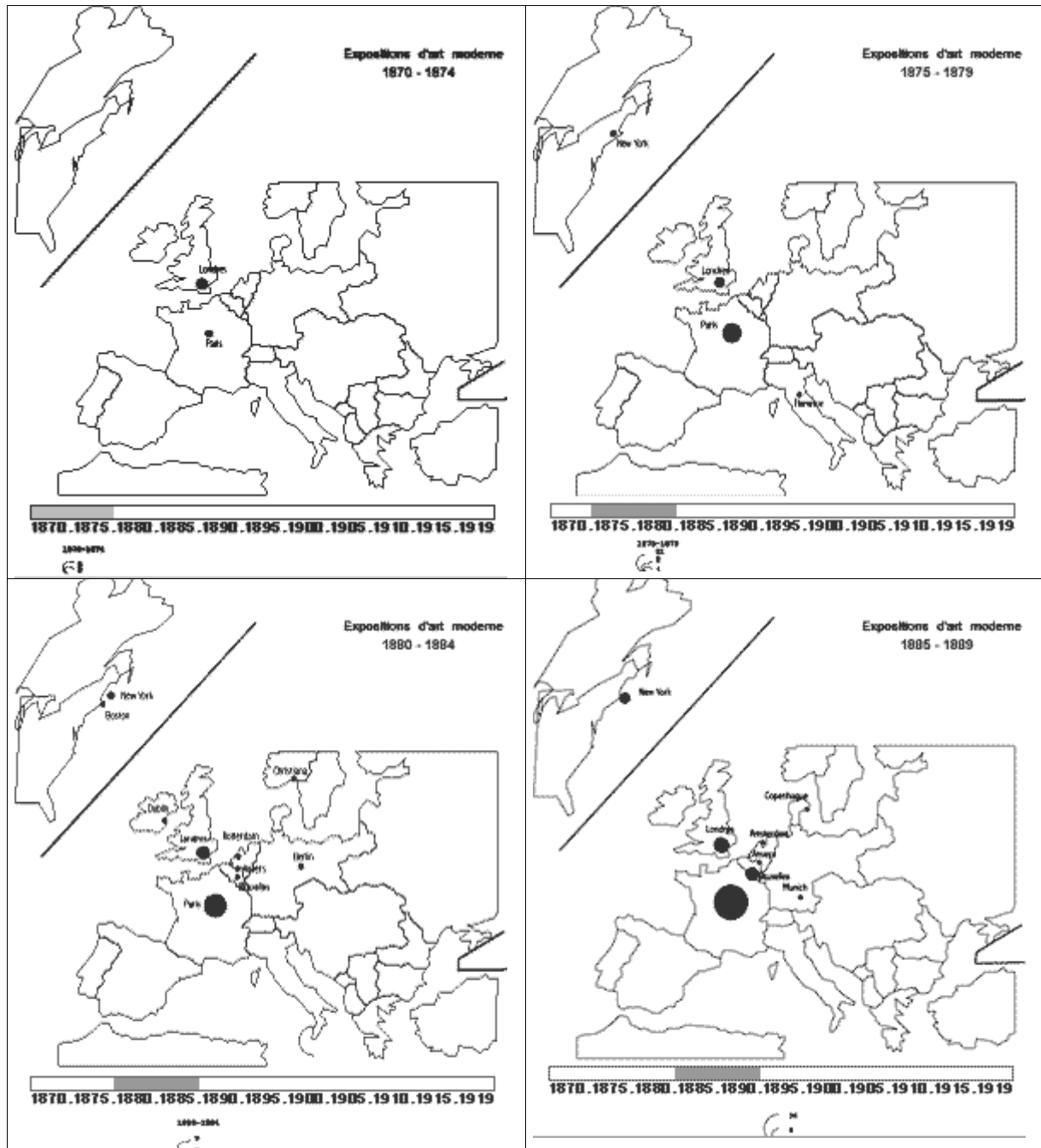
L'avantage d'un tel recensement est enfin qu'il rend possible un traitement sériel, à la fois chronologique et statistique. Il est envisageable de pister à partir de lui les carrières d'artistes, leurs trajectoires d'exposition, l'évolution de leurs prix, de même que l'expansion internationale d'une renommée ou d'une technique. Il permet également, à partir des adresses des artistes d'un catalogue, de reconstituer une géographie de l'art moderne à une date considérée – c'est ce qu'on est en train de faire, pour publication, à propos de la géographie artistique de Paris avant 1914. Cette thèse n'épuise donc certainement pas les apports potentiels du Catalogue collectif, est n'en est qu'un des fruits, on l'espère nombreux.

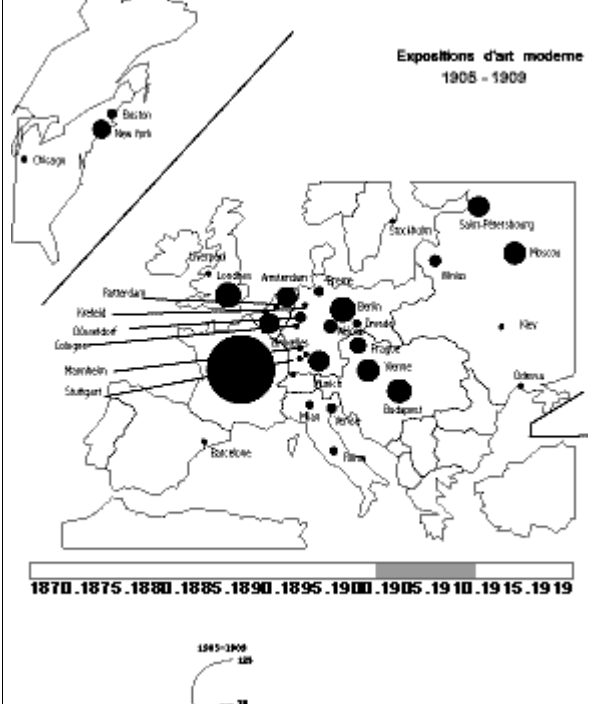
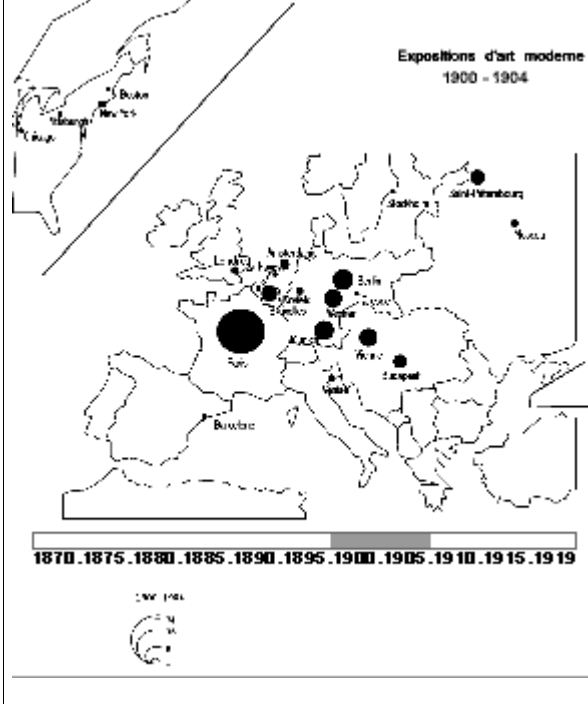
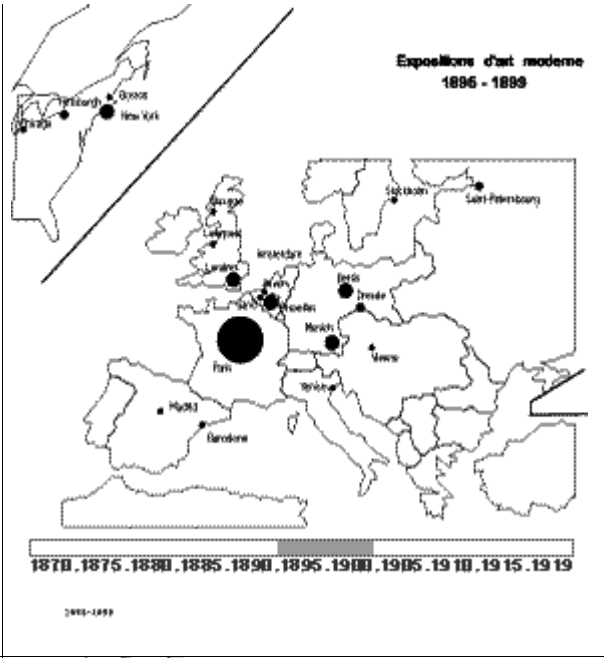
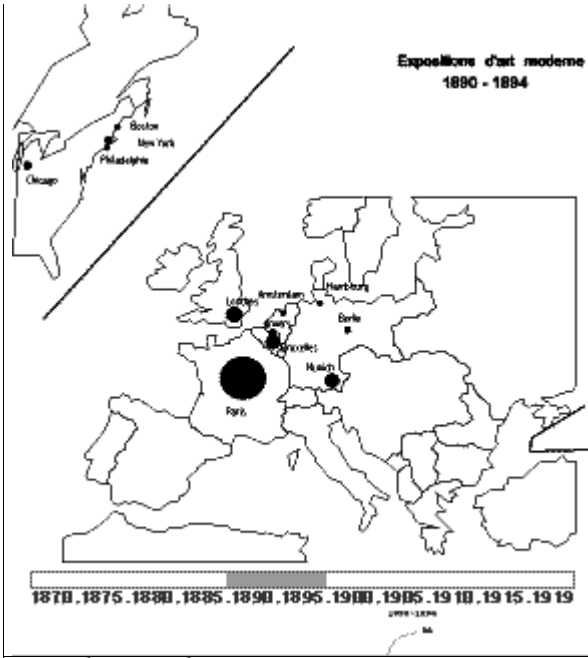
¹ Lucien à Camille Pissarro, 4-6 avril 1895, *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.* t. IV, p. 56-57.

² Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1998.

Annexe 2 : Géopolitique de l'Europe de l'art moderne

Tableau 15: L'expansion internationale de l'art moderne – Evaluation du nombre d'expositions de peinture « moderne » entre 1870 et 1919





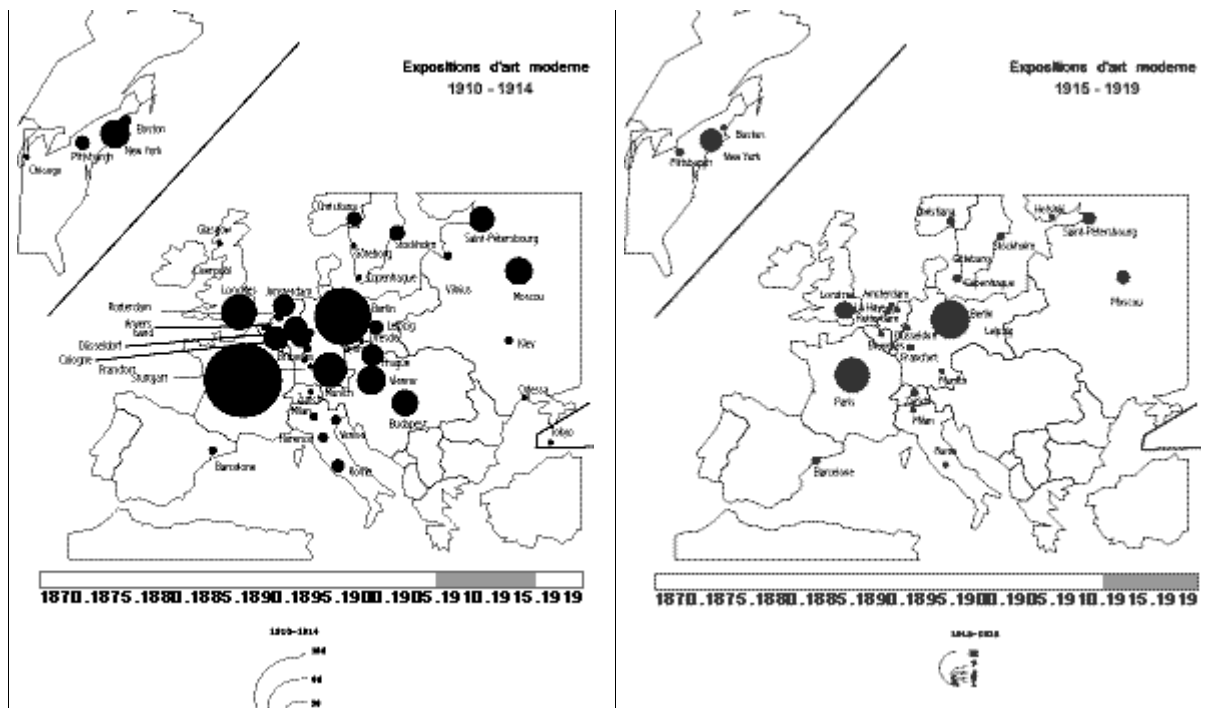


Tableau 16 : Expositions d’art moderne”, 1855-1919 : Paris, capitale de la modernité ; le rôle des galeries

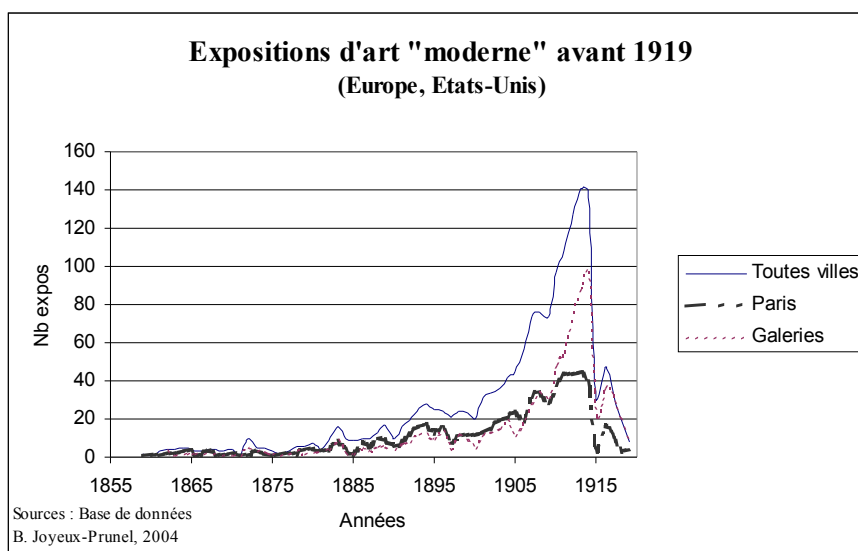
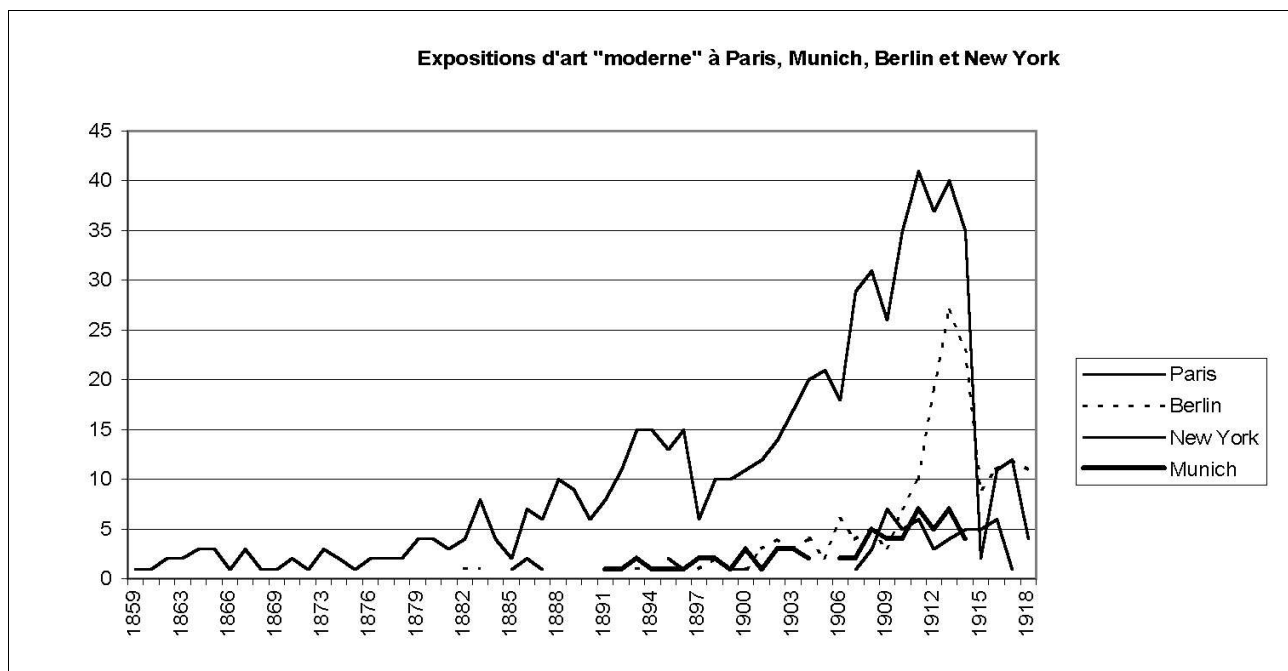


Tableau 17 : La hiérarchie des capitales artistiques



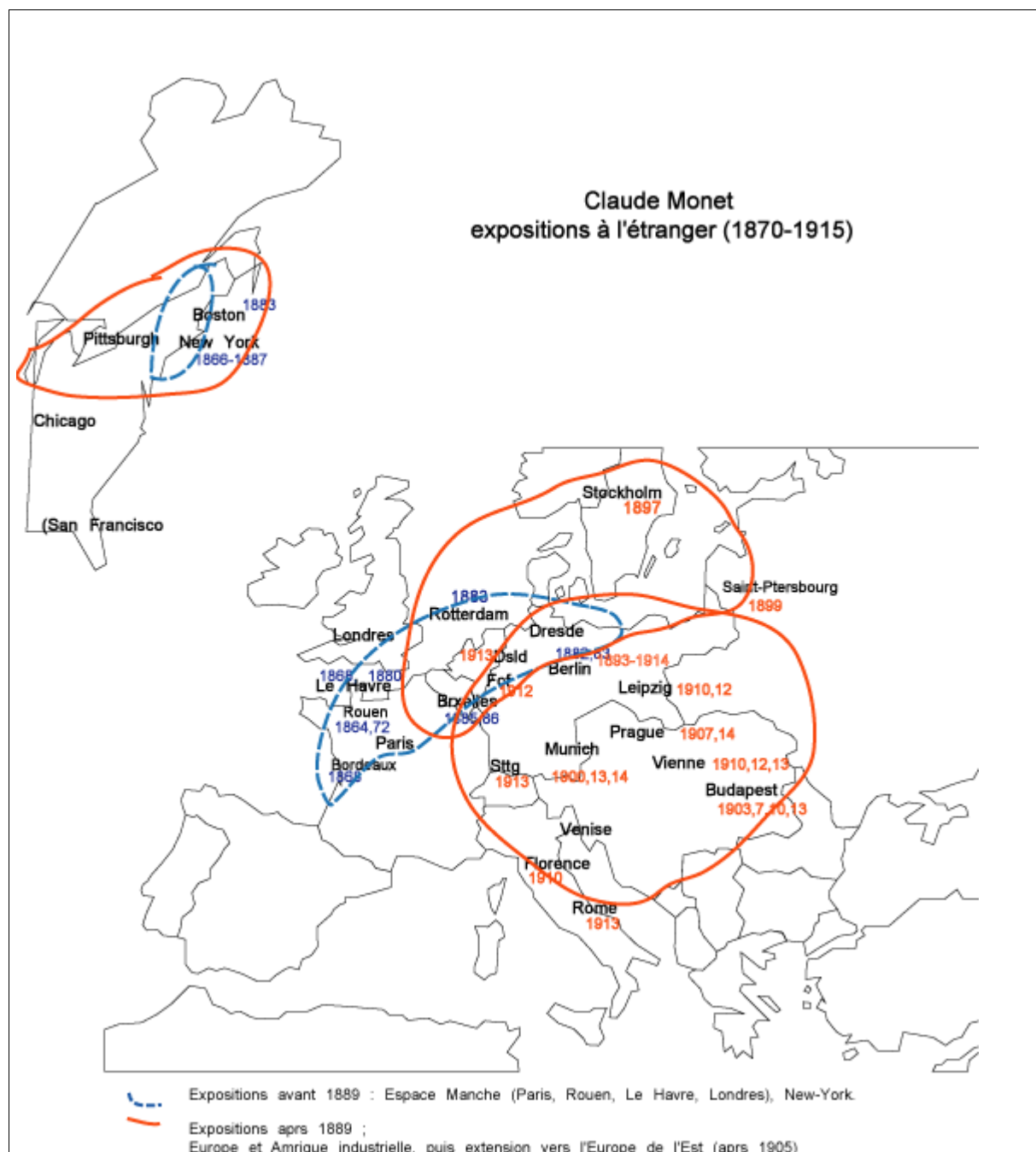
Annexe 3 : Trajectoires internationales et profils de carrières

Tableau 18 : Les artistes modernes et l'internationalisation de leurs carrières, 1910-1914 : nombre minimal de villes distinctes où un artiste a exposé, jusqu'en 1910 et jusqu'en 1914

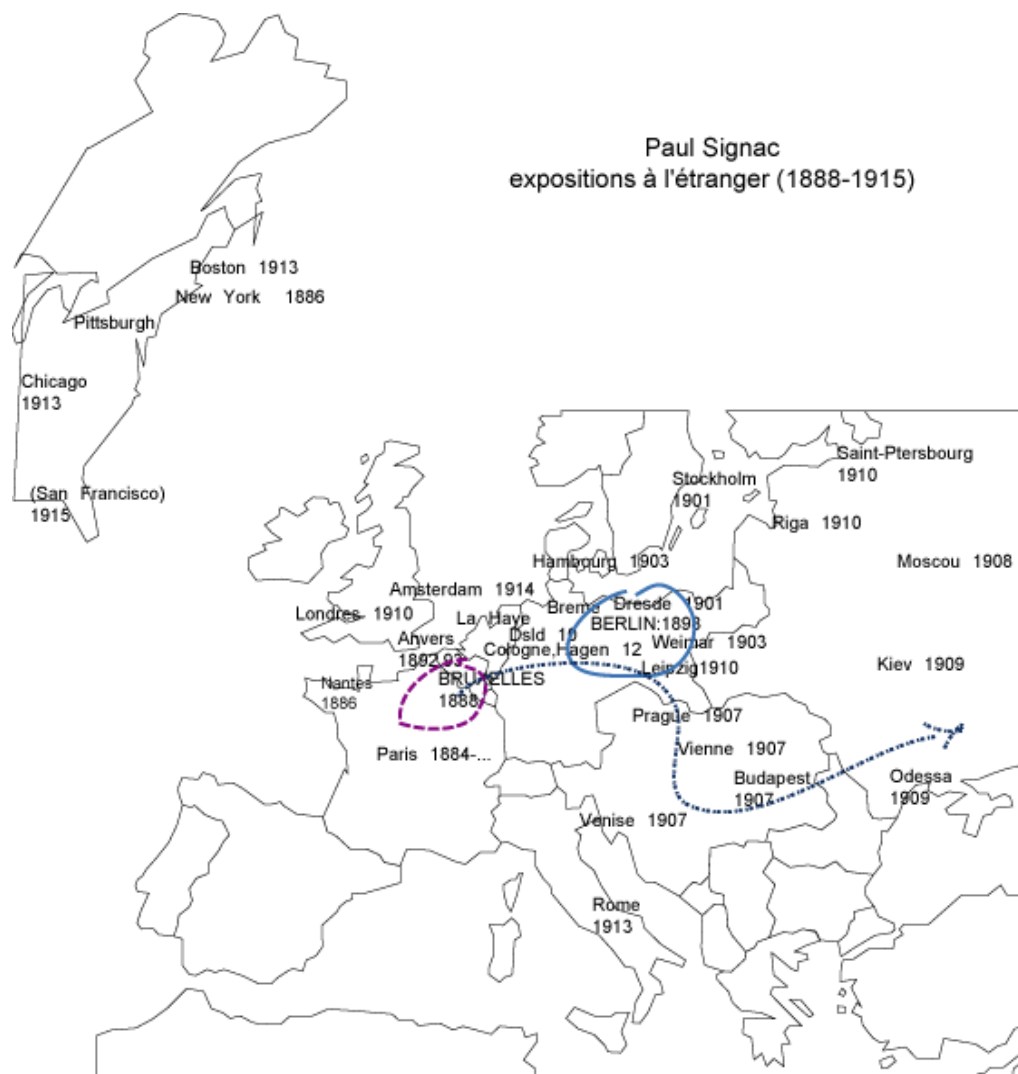
Exposant	Nombre villes jusqu'en 1910	Exposant	Nombre villes jusqu'en 1914
Denis	25	Denis	38
Monet	23	Signac	29
Signac	19	<i>Kandinsky</i> = Monet	28
Whistler	18	Renoir	25
Vuillard	17	Vuillard = Vallotton = Van Gogh	24
Van Gogh	16	Bonnard = Cézanne	22
Pissarro	16	Pechstein = Gauguin	20
Vallotton = Kandinsky	15	Cross = Redon = Liebermann = Whistler = Rodin	19
Van Rysselberghe = Renoir = Redon = Blanche	14	<i>Matisse</i> = Manguin = Guérin = Friesz = Manet = Van Rysselberghe = Slevogt = Roussel = Munch = Kirchner = Hodler	17
Rodin = Manet = Liebermann = Cross	13	Van Dongen = <i>Picasso</i> = Jawlensky = Klinger = Corinth = Pissarro = <i>Delaunay</i>	16
Toulouse-Lautrec = <i>Matisse</i> = Gauguin	12	Marquet = Franz Marc = Maillol = Beckmann = Toulouse-Lautrec = von Stuck = <i>Braque</i> = <i>Vlaminck</i> = <i>Derain</i> = Degas = Blanche = Von Hofmann	15
Guérin = Carrière = Bonnard	11	Münter = Minne = Melzer = Lehbruck = Larionov = Kollwitz = Heckel = Girieud = D. Bourliouk	14
Larionov = Klinger = Ensor = Cézanne = Paul Baum	10		13
Vlaminck = Van Dongen = Jan Toorop = Stuck = Slevogt = Roussel = Picasso = Ostroumova = Munch = Minne = Jawlensky = Hofer = Degas = Corinth	9	Laurencin = Jan Toorop = Seurat = Ostroumova = Nolde = Laprade = Kogan = Hofer = Goncharova = Ensor = Carrière = V. Bourliouk = Böcklin	12
Von Hofmann = Seurat = Rouault = Marquet = Manguin = Kollwitz = Klimt = Hodler = Girieud = Friesz = D. Burliuk = Böcklin = Bakst =	8	Werfkina = Zorn = Douanier Rousseau = Rouault = Jean Puy = Putz = Pascin = Leibl = Klimt = Camoin = Bourdelle = Baum	11

Sources : Grand catalogue. B. Joyeux-Prunel, 2004.

Carte 1 : La carrière internationale de Claude Monet (1870-1915)



Carte 2 : Les expositions de Paul Signac avant la Première guerre mondiale – le détour par l'étranger

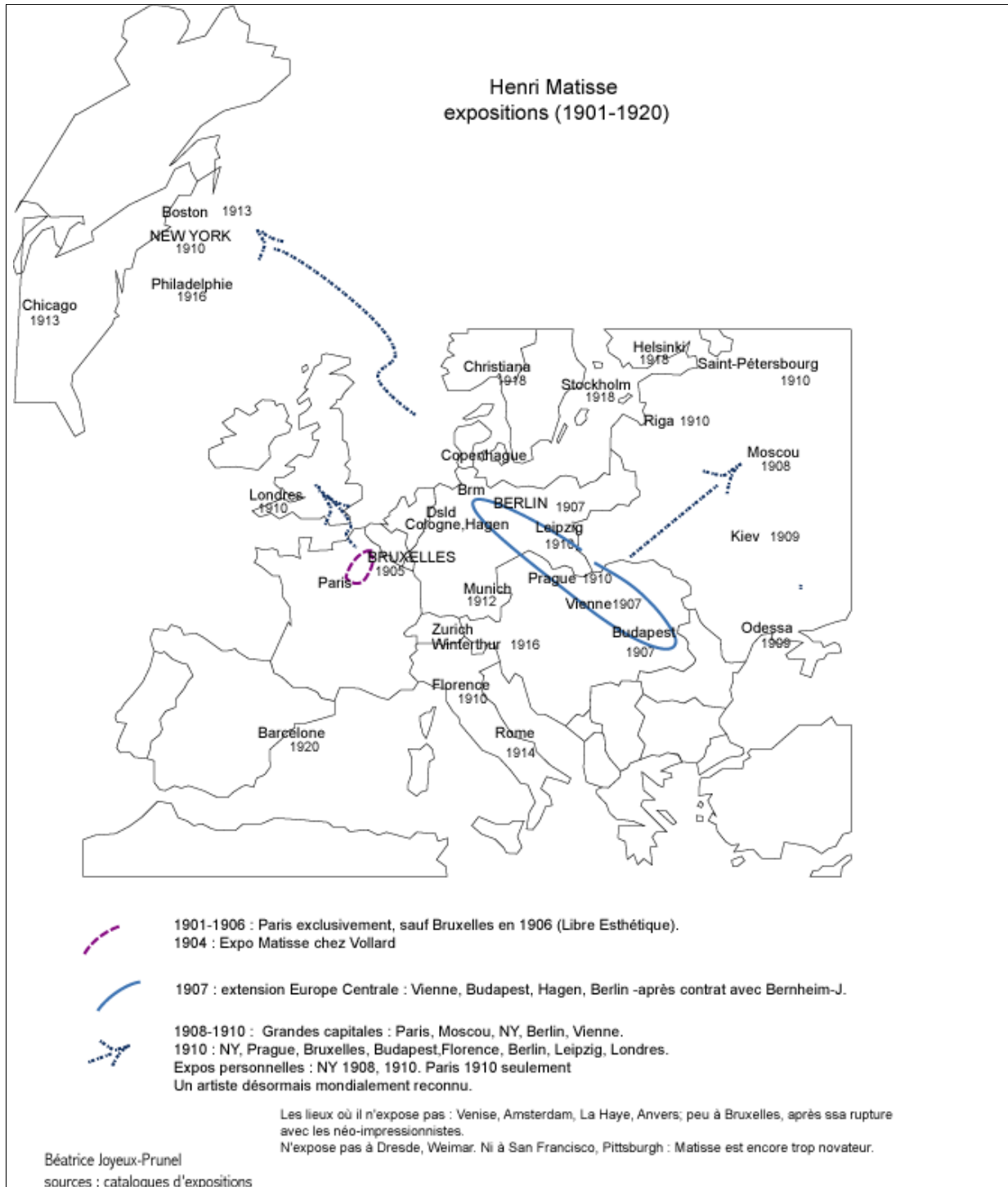


- Expositions 1888-1895 : Paris, Bruxelles, Anvers
- 1900-1906 : Paris, Berlin, Dresde, Weimar, Hambourg, La Haye, Stockholm...
- A partir de 1907 : extension vers le Sud-Est : Vienne, Venise, Budapest, Prague.
Aprs 1908, extension vers l'Est : Moscou, Kiev, Odessa, Riga.

L'Allemagne n'est plus un lieu d'exposition privilégié.
Aprs 1910, expositions dissmines en Europe et Amrique du Nord :
rputation internationale consacre.

Béatrice Joyeux-Prunel
sources : catalogues d'expositions

Carte 3 : Expositions d'Henri Matisse avant 1920 – Fauve ici, classique là-bas



Carte 4 : Expositions de Pablo Picasso, 1897-1919 – Le mépris de Paris

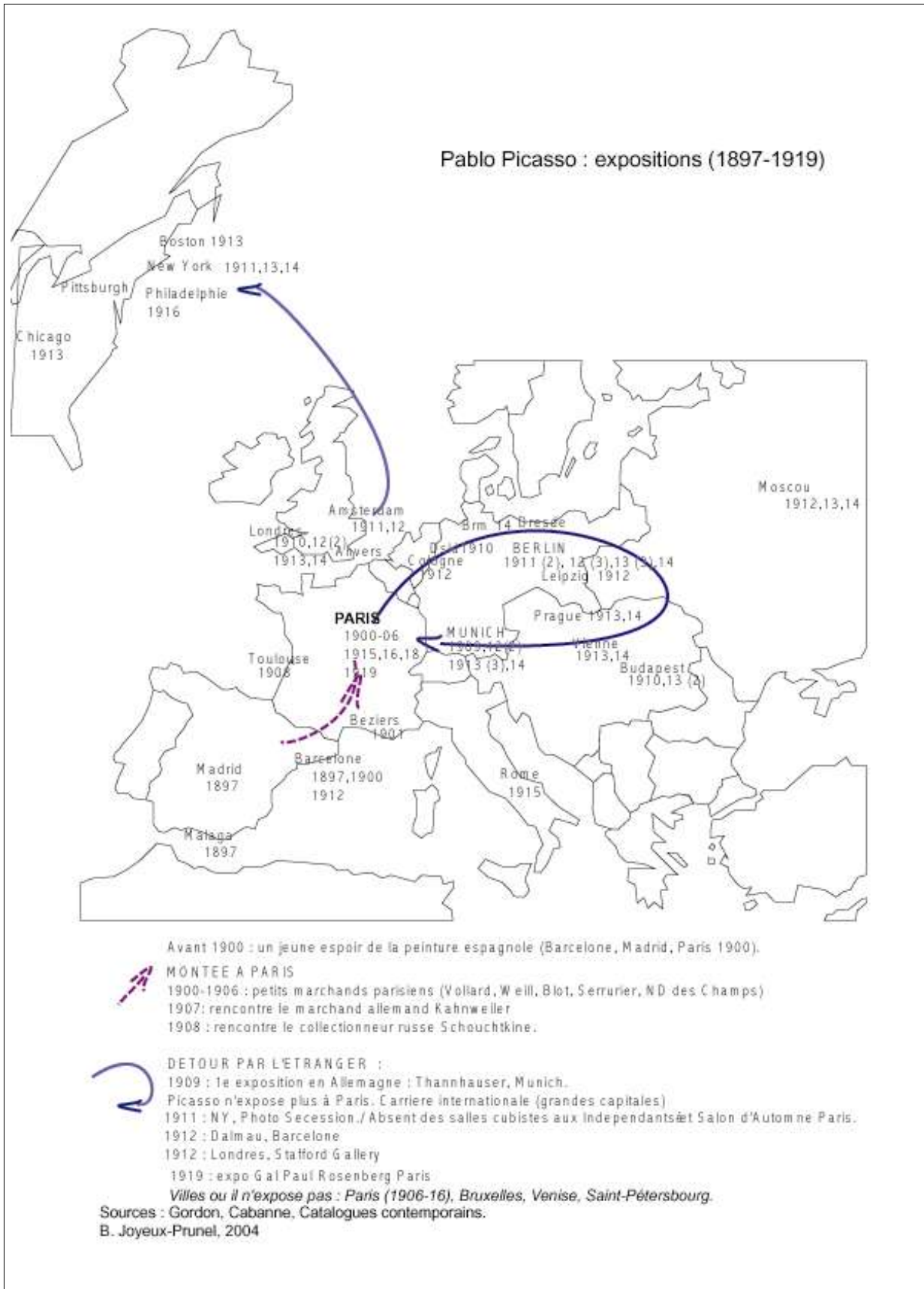


Tableau 19 : Le coût des expositions en Allemagne de Pierre Girieud (1911-1912)

<p align="center">Evaluation sommaire pour Pierre Girieud, du coût de ses expositions en Allemagne (1911-1912) En Mark allemands</p>				
Source	Ventes	Frais divers - détail	Opérations	Déroulement des paiements
lettre d'Adolf Erbslöh à Girieud 2 novembre 1911 MNAM, BK, GIR. C7 10489.9	A Erbslöh, <i>Lesbos</i> , + 3 000 M Rendu d'un petit tableau <i>Adam et Eve</i> - 140 M - (vente préalable de ce tableau)	10 % de commission pour Brodersen 300 M à la galerie Thannhauser 2% pour la NKVM	+ 3 000 - 300 - 300 - 60 - 140 + 140 = 2 340 M	* à Munich : + 200 M * 12 juillet 1911 : + 500 M <i>reste à payer</i> : 1 500 M (prévus en 2 versements : 500 et 1 000 M)
lettre d'Adolf Erbslöh à Girieud, 22 décembre 1911 MNAM, BK, GIR. C7 10489.10	Un tableau à M. R. Koehler : 1600 M 1 esquisse 100 M (« femmes damnées (?) », vendues à une „dame“) 1 dessin (« Les Trois Grâces ») 100 M à M. Brodersen	250 M dus à la NKVM : - 10 % de 1600 M - Transport de tableaux de Mannheim à Munich 36,90 M - Paquet pour Mannheim (dessins) 1 M - Encadrements (Exposition d'avril) : 34 M - Encadrements exposition actuelle de la <i>Vereinigung</i> : 18,10 M Dû à la NVKM : 10 % de chaque vente	+ 1 600 - 250 + 100 - 10 + 100 - 10 = 1530 M	* envoi de 500 M par Erbslöh (dette ; reste à payer 1000 M) * moins 70 M dus à la NKVM = 430 M réglés par mandat télégraphique le 23 décembre 1911 * attente règlement 1500 M de R. Koehler. * attente règlement 100 M de la « dame » * attente règlement 100 M de Brodersen
lettre d'Adolf Erbslöh à Girieud, 22 février 1912 MNAM, BK, GIR. C7 10489.13	À Kanoldt, 150 M pour un petit tableau intitulé « Montagne » (exposé à la galerie Thannhauser)	- cotisation à la NKVM pour 1912 : 20 M (payée par Kanoldt) - frais de transport pour expositions de Berlin et Weimar : 20 M	- 20 M - 20 M + 156 M = 116 M	Paiements en attente : * le tableau « Montagne » (le prix proposé par Kanoldt n'étant pas encore accepté par Girieud) * 156 M de Mademoiselle Hamburger
Frais supplémentaires supputés		Cotisation NKVM 1911	- 20 M ?	
Total net : 3 966 M	Gains minimaux : 5 096 M	Frais minimaux : 22 % de ses gains : 1 130 M, dont : - intermédiaires : 840 M - encadrement : 52,10 - transport en Allemagne : 57,90 M, auxquels ajouter les coûts d'aller-retour de ses toiles entre France et Allemagne - frais d'exposition : 40 M ?		

Tableau 20 : les commissions des marchands d'art avant 1914

<p align="center">Eléments d'évaluation des commissions des marchands avant la guerre Prix d'achat direct à l'artiste, prix proposés dans les catalogues d'expositions étrangères, 1912-1914</p>			
Artiste Date du contrat avec Kahnweiler	Format de toile ou type d'œuvre : Prix d'achat par Kahnweiler à l'artiste	Quelques exemples proposés à la vente (équivalents en francs selon les taux de change de 1908)	Soit, en Francs, au taux de change de 1908 :
<p align="center">GEORGES BRAQUE</p> <p align="center">30 novembre 1912 (jusqu'au 15 novembre 1913)</p>	<p>Sup. 6 points : 60 F</p> <p>Toile de 20 : 200 F</p> <p>Sup. à 50 et 60 points : 400 F</p> <p>Dessins : 40 à 75 F</p>	<p align="center"><u>Breme, Kunsthalle, février-mars 1914 :</u></p> <p align="center"><i>Der Kanal St. Martin</i> (cat. n°48), 800 M</p> <p>Cette œuvre n'est pas recensée par le catalogue raisonné des œuvres de Braque pour la période 1907-1914 (Nicole Worms de Romilly et Jean Laude, <i>Braque – Cubism - Catalogue of the work 1907-1914</i>, Paris, Maeght, 1982). L'ouvrage en question ne mentionne pas non plus la présence d'une toile de Braque à la Kunsthalle de Brême.</p>	<p>environ 1000 F</p>
<p align="center">ANDRÉ DERAIN</p> <p align="center">6 décembre 1912</p>	<p>Toile de 6 : 125 F</p> <p>Toile de 20 : 275 F</p> <p>Toile de 50 à 60 : 500 F</p>	<p align="center"><u>Breme, Kunsthalle, février-mars 1914 :</u></p> <p>- <i>Cagnes</i>, cat. n° 101, 1800 M - <i>Cagnes</i>, cat. n° 102, 1200 M</p> <p>Il s'agit probablement de :</p> <p>- <i>Cagnes</i>, 1910, huile sur toile, 65,4x92 cm, The Museum of Fine Arts, Houston (Kellermann n° 186)</p> <p>- Seul ce tableau porte le titre <i>Cagnes</i>. D'autre part toutes les toiles peintes par Derain à Cagnes (en 1910, recensées par Michel Kellermann dans son catalogue raisonné de l'œuvre de Derain), ont des formats compris entre 6 et 40 points.</p>	<p>2250 F pour un format d'environ 40 points (marine) 1875 F</p>

<p>PABLO PICASSO</p> <p>18 décembre 1912 (contrat d'une durée de 3 ans)</p>	<p>Dessin : 100 F</p> <p>Gouache : 200 F</p> <p>Toiles, jusqu'à 6 points : 250 F</p> <p>Toiles de 8, 10, 12, 15, 20, 25 : 1 000 F</p> <p>Toiles de 20, 40, 50 : 1 500 F</p> <p>Toiles de 60 et plus : 3 000 F</p>	<p>Berlin, 26 novembre - 31 décembre 1912 (III. Juryfreie Kunstschau, Kunsthaus Lepke) : dessins (Alte Frau, n°605, et Mädchen, n°606), 500 et 800 M</p> <p>Berlin, mai 1912, Der Sturm, 3 [Französische Graphik/ Picasso] :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 3 dessins, cat. n°107, 108 et 109, 35 M chacun - Dessin égyptien (<i>Aegyptische Zeichnung</i>), cat. n°110 et 111, 175 M chacun - <i>Kunstreiterinnen</i> (probablement dessin), cat. n° 113, 60 M - <i>Frauenporträt</i> (probablement dessin), cat. n° 114, 60 M - Salomé, Gravure (<i>Salomé (La Suite des Saltimbanques L14)</i>). Paris. 1905. Eau-forte, OPP.05:53), cat. n° 116, 150 M <p>– autres prix dessins :50-100 M</p> <p>Londres, avril 1912, Stafford Galleries, « drawings by Picasso ».</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Femme debout</i> (dessin à la plume), cat. n°1, 4 L.S. - <i>Deux gymnastes</i>, n° 2, 15L.S. - <i>Tête égyptienne</i>, dessin au crayon, cat. n° 3, 17 L. 10 s. - Cheval avec Jeune Homme en Bleu, cat. n° 5, 22 LS. - <i>Tête d'homme</i>, n° 11, 6 L. 10 s. - <i>Vieux miséreux</i>, n° 16, 12 L.10s. <p>Berlin, Der Sturm, 20, déc 1913:</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Absinth-Trinkerin</i>, n° 43, 1000M - Aquarelle, n° 44, 800 M. <p>Budapest, Művészház [Maison des Artistes], avril- mai 1913 :</p> <ul style="list-style-type: none"> - aquarelle, cat. n° 153, 600 Kr. - <i>Couple de miséreux</i>, cat. n° 154, 720 Kr. - <i>Tête de femme</i>, cat. n° 155, 1080 Kr. <p>Breme, Kunsthalle, février-mars 1914: <i>Toilette</i>, dessin, n° 553, 1 000 M.</p> <p>Prague, Février - mars 1914 Skupina, IV. Vystava, Obecni Dům Mesta Prahy : œuvres de la collection Kahnweiler</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Tête</i>, gravure, cat. n° 131, 40 Kr - <i>Nature morte</i>, gravure, cat. n° 132, 80 Kr 	<p>soit 625 et 1000 F pour chaque dessin (??)</p> <p>- soit 43,75 F le dessin</p> <p>- env. 220 F le dessin</p> <p>- 75 F le dessin</p> <p>- idem</p> <p>- 187,50 F la gravure</p> <p>- soit entre 62,50 et 125 F le dessin</p> <p>- 100, 80 F le dessin</p> <p>- 378 F le dessin</p> <p>- 440,90 F le dessin</p> <p>- 554,4 F le dessin</p> <p>- 163,70 F le dessin</p> <p>- 314,90 F le dessin</p> <p><i>Buveuse d'absinthe</i>, Paris. 1901. Huile sur toile, 73 x 54 cm (Saint Pétersbourg, Ermitage. OPP.01:40)</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1250 F la toile de 20 - 1000 F l'aquarelle <p>- 630 F l'aquarelle</p> <p>- 756 F</p> <p>- 1134 F</p> <p>- 1250 F</p>
--	---	---	---

Sources : cat. exp. *Daniel-Henry Kahnweiler*, MNAM, 1984, *op. cit.* ; catalogues ; tableaux suivants.

Tableau 21 : taux de change en 1908

Pays	Conversion en francs français 1908	Pays	Conversion en francs français 1908
Belgique	1 F or = 3, 2258 F français	Italie	Pas de précisions
Allemagne	1 Krone or = 34,22 F 10 M = 12,50 F 1 M = 1,25 F 1 Pfennig = 1, 0125 F	Norvège	1 Kroner = 27,66 F (or), 10 kr = 13,83 F 1 kroner = 1,27 F (Argent) 50 ore = 0,685 F 1 ore = 0, 013 F
Angleterre	1 Livre = 25,20 F 1 Shilling = 1, 25 F 1 penny = 0, 1041 F	Pays-Bas	10 florins (or) = 21 F 1 florin (argent) = 2,1 F 1 cent (bronze) = 0, 021 F
Autriche-Hongrie	1 Krone = 34,223 F (ducat ancienne frappe) 1 florin = 2 couronnes = 2, 10 F 1 couronne = 1, 05 F 1 Heller = 0, 115 F	Russie	1886 Impériale = 10 roubles = 40 F (or) 1896 Impériale = 15 roubles = 40 F 1 rouble (argent) = 2, 6666 F 1 kopeck = 0,026 F
USA	1 dollar = 5,34 F 1 cent = 0,05 F	Suède	10 kroner (or) = 13,83 F 1 kroner = 1,37 F 1 ore = 0, 13 F
Finlande	1 markkaas = 100 pennis = 1 F		
Source : <i>Larousse mensuel illustré</i> , Revue encyclopédique universelle, publiée sous la direction de Claude Augé, t. 1 (1907-1910), Paris, Librairie Larousse, 1910, pp. 300-301: « Tableau des monnaies actuellement en usage »			

Tableau 22 : formats et désignation des toiles

Désignation et dimension (en cm) des toiles			
Nombre de points	Dimensions en cm		
	Figure (format en hauteur) (h x l)	Paysage (format en largeur) (l x h)	Marine (format en largeur) (l x h)
6	41 x 33	41 x 27	41 x 24
8	46 x 38	46 x 33	46 x 27
10	55 x 46	55 x 38	55 x 33
12	61 x 50	61 x 46	61 x 38
15	65 x 54	65 x 50	65 x 46
20	73 x 60	73 x 54	73 x 50
25	81 x 65	81 x 60	81 x 54
40	100 x 81	100 x 73	100 x 65
50	116 x 89	116 x 81	116 x 73
60	130 x 97	130 x 89	130 x 81

D'après Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967, p. 510

Annexe 4

Vincenc Kramar, observateur sans illusions de l'internationalisation du cubisme français : « Au chapitre des -ismes » (1913)

Vincenc Kramar, « Au chapitre des –ismes – En marge de l'exposition Le Fauconnier à Munich », *Umelecký mesicník*, vol. II [1913], n° 4-5, pp. 115-130. Traduction en français dans *Vincenc Kramar. Un collectionneur etc., op. cit.*, pp. 339-345.

[Kramar commence par mentionner l'échec des futuristes et de leur tournée de 1912] Des hommes aussi impulsifs, aussi "héroïques", pour employer leur propre mot, ne savent évidemment rien de la diplomatie. Le futuriste avance à visage découvert et s'impose brutalement, sans compromis. [...] ils auraient pu trouver un écho dans les rangs de leurs cousins cubistes, synthétistes, etc. mais non, le catalogue [de leur exposition de 1912 à Paris] clamait un irréconciliable rogne de conquérant. Mêlé, il est vrai, de l'habileté d'un commis voyageur bien rodé. [...]

[Kramar se moque ensuite de la multiplication des ismes, dont l'orphisme d'Apollinaire. Sur l'exposition futuriste de 1912, il poursuit :] Bref, l'exposition de Paris fut un triomphe, c'est écrit noir sur blanc, et pourtant – pas un seul tableau n'y fut vendu ! Il n'importe ! Les futuristes ne sont pas des esprits mercantiles. Pleins de mépris pour le chauvinisme parisien, ils trouvèrent satisfaction dans la grandeur de leur geste. [...] [sur le passage des futuristes à Londres, puis à Berlin :] ils bradèrent tout le reste. [...]

Les cubistes assistèrent à la comédie en spectateurs attentifs et ébahis. Peut-être se sentaient-ils même un peu penauds. Après tout, ils savaient eux aussi vivre du travail d'autrui, jeter de la poudre aux yeux en présentant sans vergogne comme un grand art nouveau un vague hybride d'une peinture banalement décorative et des éléments qu'ils glanaient ailleurs sans rien y comprendre, eux aussi avaient le secret de la réclame, ils savaient que le tout c'est d'attirer l'attention, et ils avaient su en trouver les moyens – ils avaient gagné à leur cause des littérateurs et des journaux, organisé des expositions collectives et des conférences, ils avaient conquis le Salon d'Automne et ne rechignaient pas à prendre eux-mêmes la plume, notamment pour chanter les louanges les uns des autres ! –

ils n'avaient pas non plus négligé de faire leur possible pour discréditer ceux qu'ils parasitent, ceux qui, pendant ce même temps, discrètement et à l'écart, jetaient les bases d'une nouvelle culture artistique [...] [*entendons surtout Picasso*]. Fore était aux cubistes de reconnaître qu'ils étaient à coté des futuristes des novices en débrouillardise, de petits apprentis qui avaient beaucoup à apprendre à l'école des Italiens, s'ils voulaient voir leurs ambitions couronnées de succès. [...]

Kramar, remarquant qu'on regardait les cubistes avec un sourire condescendant parmi les gens sérieux, et qu'eux non plus ne vendaient rien, continue : La situation des cubistes devenait alarmante.

Arrivent, sur ces entrefaites, les futuristes, et les écailles tombent des yeux des cubistes qui repensent sans doute le vieux dicton : Nul n'est prophète en son pays. (Dommage que les futuristes ne nous disent pas combien au juste de mille et de cents ils ont touchés pour leurs tableaux dans l'atmosphère bien futuriste de chez eux. [...]) [...] Il faut aller à l'étranger, et envoyer des émissaires, tâter le terrain et organiser des expositions collectives dans les grands centres du mouvement nouveau des arts en Europe ! Il faut prendre pour première cible les pays germaniques, avant tout l'Allemagne ! Cézanne en a montré le chemin, et c'est un marché où les futuristes ont réellement fait d'excellentes affaires. En Allemagne on croit dur comme fer que tout art vient de Paris, on prend donc pour de l'art tout ce qui arrive muni du cachet de la capitale française. A d'autres égards aussi, le terrain y est bien préparé. Depuis de années, une foule de jeunes peintres y copient grossièrement les nouveautés du jour en provenance de Paris sous prétexte de faire un nouvel art allemand – plus d'un est d'ores et déjà cubiste ou futuriste – et les publications fumeuses, remplies surtout des élucubrations des artistes-novateurs eux-mêmes, qui se mêlent d'écrire pour le bien de l'art, délogeant les critiques profanes, responsables de tout mal, sèment la confusion dans l'esprit d'un public déjà assez désorienté dans cela. Bref, l'Allemagne est un pays où il peut arriver à un acheteur de Cézanne et de Renoir de se porter aussi acquéreur d'un Le Fauconnier ou d'un autre cubiste.

[...] [*Kramar mentionne ensuite la première exposition des cubistes parisiens à l'étranger d'après lui, à Bruxelles en 1911, avant l'exposition futuriste à Bruxelles*] A réfléchir à toute l'ampleur du triomphe futuriste, ils auront bien dû se dire qu'il était au fond le fruit de deux ans de propagande cubiste. Ce n'était donc pas joli de la part des futuristes que de vanter au public leurs propres produits en dénigrant les œuvres cubistes [...] Bref, un cas de concurrence déloyale ! [...] On s'empessa, dès le mois de mai dernier, de monter une

grande exposition à Barcelone. L'Espagne est, selon M. Apollinaire, avec la Bohême et bien sur la France, la principale patrie du cubisme.

[...] A l'automne enfin, une rétrospective itinérante du peintre Le Fauconnier prit le chemin de l'Europe germanique. [...] L'ensemble fut montré d'abord au Musée municipal d'Amsterdam (en Octobre) comme *clou* d'une manifestation collective, organisée par un cercle d'amis de l'art moderne, avec aussi le concours de Metzinger, Léger et d'autres. [...] [*préface de Le Fauconnier, succès respectable ; 13 œuvres cubistes sont achetées en Holland ; puis les 35 pièces de la rétrospective vont à Hagen, au musée Folkwang où Osthaus acquiert une toile et Mme Osthaus traduit le texte de Le Fauconnier en Allemand.*] [...] celui-ci était dès lors assuré de triompher sur toute la ligne. [...] [*les haltes suivantes : Munich, où il est déjà connu comme membre du Blauer Reiter, ayant écrit en 1910 le texte introductif de l'exposition de la NKVM. A Munich Le Fauconnier fait quelques ventes.*]

En février dernier l'exemple de Le Fauconnier fut suivi par l'orphiste Delaunay, qui exposa à Berlin, et il est question d'autres manifestations cubistes, projetées pour les mois à venir. En attendant, les cubistes français préparent l'atmosphère en imprimant leurs produits littéraires dans les revues d'art. [note de l'auteur : A l'instant de mettre le point final à mon texte, je reçois une nouvelle revue des cubistes, orphistes et littérateurs apparentés, qui ne fait que confirmer l'exactitude de mon constat. J'y trouve cependant aussi un vocabulaire que je n'avais pas employé et qui, de prime abord, saisit à merveille les visées de ces jeunes gens. La publication, calquée, semble-t-il, sur la revue berlinoise *Der Sturm*, s'intitule *Montjoie !* et la rédaction est assurée par Canudo. Intéressant et révélateur est le sous-titre : « *Organe de l'impérialisme artistique français* ». Les cubistes etc. sont, de fait, de francs impérialistes, comme les futuristes, leurs prédécesseurs dans la voie de la conquête du monde. Les deux groupes veulent étendre leur sphère d'influence. [...] Les hommes de lettres, musiciens et artistes réunis au sein de *Montjoie !* se disent portés par une « ambition raciale » qui veut « *imposer au monde un type essentiel de culture* ». A croire que les cubistes etc. se sont souvenus des jours de gloire du XVIII^e siècle, [...] Il s'agit essentiellement d'un « *imperium artis* ». MM. Metzinger, Gleizes, Apollinaire etc. mettent donc flamberge au vent pour nous imposer leur « culture », article pour lequel ils ne trouvent pas preneur chez eux. Nous savons pertinemment qu'un puissant courant nationaliste milite à Paris pour la sauvegarde de la tradition française, refusant le cubisme etc. en tant que produit d'un esprit barbare, russe ou allemand. Il se pourrait qu'on l'oblige à afficher l'étiquette « *made in Germany* », mais qu'augurer alors des exportations à destination d'Allemagne et

d'ailleurs ? Drôle d'impérialisme donc, qui ferait peut-être mieux de s'intituler « société à responsabilité limitée ».]

Le succès sourit donc à l'entreprise des cubistes et orphistes, dont la coalition tien encore, pour l'instant. Cela dit, Munich aurait pu contre toute attente devenir fatal à M. Le Fauconnier et gâcher sa marche triomphale à travers l'Europe. Un caprice du sort voulut que s'ouvrît en même temps, à la Moderne Galerie de Heinrich Thannhauser, une grande exposition Picasso, conçue, comme celle de M. Le Fauconnier, dans une optique rétrospective ; [...] Le péril était bien réel [...] [*mais à Munich Le Fauconnier n'avait rien à craindre, les amateurs d'art ne savent pas regarder l'art et aucun Le Fauconnier n'a été vendu à un Munichois*]. [...] Pourtant, l'événement allait attirer aussi des collectionneurs de Rhénanie et d'Allemagne du Nord, de ceux qui achètent l'art moderne, et là il y avait bien un danger ! Mais non, M. Le Fauconnier eut la satisfaction de constater qu'il s'en trouve parmi eux pour l'acheter, en même temps que Picasso. [...]

[*Kramar continue sur la difficulté des cubistes français à assumer leur passée : seul Le Fauconnier a présenté une rétrospective de ses œuvres, et encore uniquement d'œuvres d'après 1908. A la différence de Picasso dont on connaît les œuvres depuis l'âge de 14 ans. Une rétrospective aurait certes été à leur désavantage des actuels cubistes français : dans le passé leurs tableaux ne se distinguaient pas des autres. D'après Kramar ces artistes reprennent toutes leurs idées et techniques artistiques à leur entourage. Picasso en revanche*] apparut sans crier gare, apportant une vision nouvelle qui se rattachait organiquement à celle de Cézanne. [...] [*Picasso que personne ne connaissait, qui n'exposait pas, mais que les artistes connaissaient tous. En trois ans tout le monde l'a imité. Kramar reconnaît certes le droit aux cubistes français de vouloir dépasser Picasso qui n'est pas le terme de l'art. Certains artistes semblent sérieux, à la différence de ceux qui s'adonnent à une mode. Mais leurs œuvres sont pour l'instant trop médiocres. Mieux vaudrait pour eux se consacrer à d'autres professions, ou aux arts mineurs – les arts décoratifs, dont leur mauvaise peinture est imprégnée. Après avoir fait de Picasso un expérimentateur dont les tentatives n'auraient trouvé qu'en eux leur accomplissement, les cubistes français en sont venus à faire de Picasso leur égal : Kramar cite en particulier les publications de Gleizes et Metzinger dans les petites revues parisiennes.*] Dans leur publication la plus récente, *Du Cubisme* de Gleizes et Metzinger (qui aurait connu de nombreuses éditions en quelques mois !), une généalogie cubiste – nouveau moyen tactique de rehausser l'importance du mouvement – présente toute une série de peintures, de Courbet à Cézanne, comme étant de ses ancêtres. Picasso, lui, n'est pas mentionné. [...] [Sur

Apollinaire qui cherche un compromis entre Picasso et Metzinger. On proclame dans ces milieux Metzinger le plus grand peintre de notre temps.]

Ces gens-là veulent nous faire croire, ces gens-là croient pour de bon avoir fait plus et mieux que Picasso en matérialisant ses projets, en retaillant à coups de serpe, en décomposant tant soit peu des nus académiques pour édifier à partir de ces éléments nouveaux des toiles régies, à les en croire, par des « lois supérieures », où toutes les composantes (la couleur, par exemple) conservent leurs fonctions traditionnelles ! [...] Leurs tableaux, sont des œuvres éminemment décoratives - le grand format de ces *chefs d'œuvre* est révélateur - qui ne se distinguent de la peinture d'avant Picasso que par les moyens d'expression. Les cubistes n'ont rien de ce qu'il faut pour peindre vraiment, ils n'ont pas les idées plastiques originales dont l'ensemble constitue la réalité de l'artiste, c'est-à-dire précisément sa vision du monde. [...] Ce qu'ils font n'est pas de la création, mais un simple travail d'abstraction – Picasso n'a pas de quoi faire abstraction – c'est-à-dire de stylisation.

Les cubistes sont des académiques pur sang, des idéalistes à l'ancienne mode ; ce n'est pas sans raison qu'ils affirment la nécessité, aujourd'hui encore, d'une certaine dose de naturalisme ! Comme la génération des années quatre-vingt dix, les cubistes sont de fait des hommes dédoublés ; ils luttent contre le naturalisme en stylisant, c'est-à-dire en déformant la nature de tous les jours. Seuls les procédés ont changé. Comme dans les années quatre-vingt-dix du siècle dernier, ils se préoccupent essentiellement de l'aspect formel du tableau [allusion au cubisme] - souci tout naturel, dans la mesure où ils n'ont rien à dire. [...] Les cubistes sont des théoriciens, des systématiseurs qui ne feront, qui n'oseront jamais faire un pas qui n'aura pas été prémédité – la volonté est chez eux divinisée à l'égal de l'intellect – l'art de chacun est, pour le peu qu'il est, un petit système, facile à apprendre. [...]

[*Kramar analyse ensuite le détail de l'exposition Le Fauconnier à Munich, en commençant par ses textes. Compare, dans la préface de la 2^e exposition de la NKVM, le petit texte très modeste de Redon et celui, théorisant et pompeux, de Le Fauconnier, rédigé « avec la sécheresse laconique d'un compte-rendu d'analyse chimique ».*] La pose qu'il prend est, au reste, calquée sur celle des futuristes qui, à Paris déjà, se plaignaient d'être la cible de plagiaires. C'est, de même, aux futuristes qu'il emprunte la demande faite à l'art de rendre le rythme accéléré de la vie moderne. [...] [*Kramar en vient ensuite aux tableaux. La période fauve de Le Fauconnier, à l'école de Derain. Puis l'influence de Matisse.*] Ces tableaux à l'aspect primitif sont manifestement ceux qui ouvrent à Le Fauconnier les portes de Munich, où Jawlensky et d'autres copient aujourd'hui encore ces têtes d'enfants aux joues rouges. [*médiocrité du portrait du poète Jean Jouve. Sa Femme à l'éventail, un nu*

académique « comme sorti tout droit de la revue munichoise Jugend ». La Femme au miroir (1909-1910) : un autre nu académique en « cubisme mûr ». Eté 1910, Le Fauconnier se repose. Puis retour à Paris. Portrait de M. Castiaux, « fadement académique », maladroit et composé de triangles] On voit que M. Le Fauconnier, en rentrant de ses vacances, a fait un petit tour à la galerie Kahnweiler. [L'Abondance, description chirurgicale par Kramar] On a l'impression d'avoir déjà vu les figures au Salon des artistes français, le paysage aussi est normal, tout est parfaitement dans la norme, jusqu'à la perspective qui obéit aux règles de l'art. Les figures ont beau avoir l'air taillées dans le bois, les pommes tenir d'on ne sait au juste quels polyèdres, le tableau n'en est pas moins digne d'un grand Salon. [...] [Le Chasseur : sursaut d'énergie à la fin de 1911, « son œuvre la plus caractéristique » (en profusion, robustesse, complexité, ingéniosité, un « décor réussi » ; puis nouvelles vacances, le Fauconnier étant à l'acmé de sa gloire. En 1912 l'artiste se remet aux paysages, dans un retour en arrière peut-être dû à sa fatigue, à la manière de 1908.

Kramar termine son article en prétendant avoir prouvé le peu de valeur de la peinture produite par le meilleur des cubistes.]

Annexe 5 : Tentative de reconstitution visuelle du profil stylistique des expositions de Picasso à l'étranger (1909-1915)

Le but de ces pages est de mettre en évidence la composition stylistique visuelle des expositions de Picasso entre 1909 et 1915. Ces expositions eurent toutes lieu à l'étranger : le marchand de Picasso, Daniel-Henry Kahnweiler, avait pris la décision de ne plus montrer les œuvres de ses peintres dans des expositions françaises¹.

L'exemple de Picasso a été pris à cause du caractère exceptionnel de sa carrière et parce qu'il était possible, dans un temps raisonnable, de reconnaître ces œuvres et les examiner de manière sérielle. On disposait pour ce travail de deux outils exceptionnels : d'une part le second volume du répertoire d'expositions de Donald Gordon, où sont reproduites les illustrations éventuelles d'œuvres de Picasso, reproduites dans les catalogues recensés par l'auteur ; d'autre part le catalogue raisonné de Picasso, mis en ligne en 2003-2004 par Enrique Mallen, de l'université du Texas (<http://www.tamu.edu/mocl/picasso>).

A partir des titres mentionnés dans les catalogues des expositions où Picasso était présent, des dates parfois précisées (qui se sont avérées souvent différentes de celles proposées par le catalogue raisonné), des quelques reproductions présentes, il était possible de proposer une reconstitution probable, parfois certaine, des œuvres exposées par Picasso à l'étranger. On les a reproduites ici les unes à côté des autres. Lorsqu'il n'était pas possible de retrouver exactement quelle œuvre était indiquée par le titre et le numéro du catalogue, on a proposé la reproduction d'une œuvre de la même époque (lorsque la date était donnée), afin de mettre en évidence de manière visuelle à quel style le numéro et le titre en question pouvaient correspondre.

On ne prétendra donc certainement pas ici retrouver exactement quelles œuvres furent exposées où – ce, d'autant plus que beaucoup d'œuvres de Picasso, en particulier celles des collections allemandes, ont été perdues. Ce qu'on cherche, c'est à mettre en évidence le profil stylistique des expositions considérées : quelles périodes de l'œuvre de Picasso les visiteurs de ces expositions à l'étranger pouvaient-ils découvrir ? Ont-ils été directement confrontés au cubisme, et aux compositions les plus abstraites réalisées par Picasso après 1910 ?

¹Ce fut aussi le cas sur la même période, d'André Derain et de Georges Braque qui étaient également liés à Kahnweiler.

Le résultat de cette mise en série est assez frappant :

- Entre 1909 et 1912, les expositions de Picasso à l'étranger montrent très rarement des œuvres abstraites ; elles s'arrêtent plus généralement au cubisme cézannien, encore figuratif, de 1908-1909. La plupart du temps sont incluses des toiles de la période bleue ou de la période rose, qui donnent donc de Picasso l'image d'un artiste inséré dans le courant symboliste et art-nouveau, mais surtout d'un excellent coloriste et dessinateur.
- Jusqu'en 1912, donc, les œuvres les plus avant-gardistes de Picasso n'étaient visibles que chez son marchand Kahnweiler, ou dans des collections privées.
- A partir de 1912, les expositions de Picasso à l'étranger comprennent des exemples de cubisme analytique ou synthétique – mais toujours dans une perspective historique, ou rétrospective. L'objet de ces expositions semble bien de montrer que Picasso n'est pas arrivé jusqu'au cubisme sans une évolution mûrie et progressive.
- En une année Picasso était devenu un artiste d'avant-garde connu pour ses défis à l'esthétique traditionnelle. Tout en continuant dans la voie progressive et historique, les expositions de 1913 et 1914 sont marquées par une insistance sur le contraste entre la jeunesse du dessinateur extrêmement doué, et son passage au cubisme. Le but implicite étant d'insister sur la radicalité de la trajectoire esthétique de Picasso.

Ces remarques permettent de faire l'hypothèse d'une véritable stratégie d'expositions, mise en œuvre par le marchand de Picasso, Daniel-Henry Kahnweiler, assisté par les organisateurs des expositions étrangères en question. Toutes ces expositions n'étaient pas organisées directement par Kahnweiler – en particulier celles qui présentaient des œuvres prêtées par des collectionneurs de Picasso. On peut ce crayon mettre en évidence la « patte » du marchand dans nombre d'autres expositions, grâce aux mentions de son nom d'une part, d'autre part à la présence de reproductions envoyées par Kahnweiler à l'étranger et publiées dans les catalogues en question¹. Ajoutons que Kahnweiler était toujours présent, indirectement, dans le choix des œuvres de Picasso exposées à l'étranger : ne serait-ce que parce que c'est à lui qu'on venait, parce qu'on lui demandait conseil et parce qu'il pouvait montrer dans son magasin ce qu'il voulait aux amateurs venus chez lui pour organiser une éventuelle exposition de Picasso.

¹ Il en envoya par exemple au *Sonderbund* à Cologne, à l'*Armory Show* à New York.

Sources : - Gordon ; Catalogues d'expositions (Base de données) ; Pierre Cabanne, *Picasso, op. cit.* ; Online Picasso Project, Catalogue raisonné (<http://www.tamu.edu/mocl/picasso>); ainsi que des ouvrages spécialisés sur les expositions en question : sur l'Armory Show (New York, Chicago, Boston, 1913) : voir l'excellent reconstitution proposée sur le site de l'université de Virginie, <http://xroads.virginia.edu/~MUSEUM/Armory/entrance.html> - compilation d'informations tirées des catalogues de 1913 et des expositions organisées pour les anniversaires successifs de l'exposition, en 1953 et 1963, ainsi que l'ouvrage de Milton Brown, *The Story of the Armory Show*. New York, The Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1988.

Abréviations de la référence du catalogue raisonné en ligne : "OPP" : Online Picasso Project; "propr" : propriétaire.

L'identification est certaine lorsqu'une reproduction de l'œuvre est comprise dans le catalogue (ce qui mentionné sous le titre indiqué au catalogue). Dans les autres cas elle est probable, d'après les recoupements faits avec l'O.P.P. qui regroupe et complète les catalogues raisonnés de l'œuvre de Picasso actuellement disponibles.

Les envois qui sont, plus que probablement, directement influencés par Kahnweiler, sont indiqués par deux étoiles **

1. *Premières expositions (1909-1911) : Picasso, de la période bleu au cubisme cézannien*

Tableau 23




Budapest, avril-mai 1910 Nemzetközi Impressionista Kiállítás, Művészház [Exposition internationale des impressionnistes, Maison des Artistes]			
N°	Titre indiqué (en hongrois)	Identification probable	
8	Nature morte aux poires - propriétaire : Conseiller royal Marcel Nemes	très probablement <i>Poires et pommes</i> . Paris. Automne 1908. Huile sur panneau, 27 x 21 cm. Mr & Mrs James W Alsdorf Collection, Chicago. OPP.08:34. ou bien, moins probable, <i>Compotier aux poires et pommes</i> . Paris. Automne 1908. Oil wash on panel. 27 x 21 cm. Sammlung Heinz Berggruen, Berlin. OPP.08:35.	
9	Oignons – Nature morte - propriétaire : Conseiller royal Marcel Nemes	– manifestement <i>Nature morte aux oignons</i> . Paris. 1909. Huile sur panneau, 21 x 27 cm. Christie's #18, 6415, 02/06/01. OPP.09:133.	
13	Guitariste - propriétaire : Conseiller royal Marcel Nemes	<i>Femme à la mandoline</i> . Paris. Printemps 1909. Huile sur toile, 92 x 73 cm. Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg. OPP.09:10. (le <i>Guitariste</i> à la structure abstraite et éclatée du Centre Pompidou à Paris (huile sur toile, 100 x 73 cm. OPP.10:18), fut réalisé à Cadaquès à l'été 1910).	
14	Clown - propriétaire : Conseiller royal Marcel Nemes	? <i>Clown au singe</i> . Paris. 1901. Huile sur toile, 33 x 19,1 cm. Christie's #479, 05/13/99. OPP.01:111	

Tableau 24



Düsseldorf, 16 juillet-9 octobre 1910 Sonderbund Westdeutscher Künstler, Städtischer Kunstpalast **		
N°	Titre indiqué	Identification probable
14 8	Junges Mädchen	<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 25%;">  </div> <div style="width: 50%; text-align: center;"> <p>Toutes les « jeunes filles » exécutées par Picasso avant l'été 1910 sont pré-cubistes, sauf la <i>Jeune fille à la mandoline</i> (Fanny Tellier) que Picasso venait de réaliser au printemps 1910. Il y a fort peu de chances que Kahnweiler ait envoyé cette toile. Il envoyait en effet la <i>Jeune fille</i> de Picasso avec deux toiles de Braque, un paysage tout à fait « normal » (reproduit dans le catalogue, voir ci-après) et le <i>Viaduc</i>- qui était au plus le <i>Viaduc à l'Estaque</i> cézannien réalisé en 1908. La « cordée » Braque-Picasso était une réalité dont Kahnweiler tenait compte – outre l'intention modérée des organisateurs du <i>Sonderbund</i>.</p> <p>La <i>Jeune fille</i> de Picasso au <i>Sonderbund</i> de 1910 a donc probablement été une toile pré-cubiste.</p> <p>En haut : Picasso, <i>Jeune fille à la mandoline</i> (Fanny Tellier). Paris. Printemps 1910. Huile sur toile, 100,3 x 73,6 cm. The Museum of Modern Art, NYC; Nelson A Rockefeller Bequest. OPP.10:02.</p> <p>En bas : Georges Braque, <i>Landschaft</i> (cat. exp. n° 4). Georges Braque, <i>Viaduc de l'Estaque</i>, 1908, huile sur toile, 59 cm x 72 cm, Paris, Centre Pompidou.</p> </div> <div style="width: 25%; text-align: center;">  </div> </div> <div style="text-align: right; margin-top: 20px;">  </div>

Tableau 25






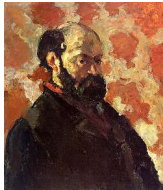




Munich, 1-14 septembre 1910 Neue Künstlervereinigung, II (Turnus 1910-1911), Moderne Galerie (Thannhauser) **		
N°	Titre indiqué	Identification probable
84	Kopf propriétaire : Galerie Kahnweiler, 28 rue Vignon, Paris (reproduction dans le catalogue)	<p>Identification certaine : <i>Tête de femme</i>. Paris. Printemps 1909. Fusain, encre et gouache sur papier. 61,8 x 47,8 cm. The Art Institute of Chicago. OPP.09:48.</p> 
85	Stilleben Propri : Galerie Kahnweiler	? 
86	Pastell	? 

Tableau 26

Londres, 8 novembre 1910 -15 janvier 1911 Manet and the Post-Impressionists, Grafton Galleries		
N°	Titre indiqué	Identification probable
30	Nude girl with basket of flowers propr : M. Leo Stein	<p><i>Jeune fille nue avec panier de fleurs.</i> Paris. 1905. Huile sur toile, 152 x 65 cm. David Rockefeller Collection, NYC. OPP.05:30</p> <p>Lucas Cranach l'Ancien, <i>Adam et Eve</i>, 1528, huile sur bois, 172 x 63 cm et 167 x 61 cm, Galerie des Offices, Florence</p>  
117	Portrait de M. Sagot propr : M. Clovis Sagot	<p>Portrait de Clovis Sagot. Paris. Printemps 1909. Huile sur toile, 82 x 66 cm. Kunsthalle, Hamburg. OPP.09:144.</p> <p>Paul Cézanne, <i>Autoportrait sur fond rose</i>, huile sur toile, 1875-1877, Galerie Beyeler, Bâle</p>  
173	Le Bébé propr : M. Clovis Sagot	<p>Peut être la <i>Bonne avec bébé dans ses bras.</i> Paris. 1900. Crayon et aquarelle sur papier. 10,5 x 6 cm. Museu Picasso, Barcelone. OPP.00:14.</p> 
177	Femme au fond rose	<p>Probablement le <i>Nu sur fond rouge.</i> Paris. Été~Automne 1906. Huile sur toile, 81 x 54 cm. Musée de l'Orangerie, Paris. OPP.06:23/</p> 
178	Dessin Propr : M. Clovis Sagot	?
180	Drawing (Arlequin) Propr : M. Clovis Sagot	?
182	Les deux sœurs Propr : M. Clovis Sagot	<p>Probablement <i>L'entrevue (Les deux sœurs).</i> Barcelone. 1902. Huile sur toile, 152 x 100 cm. Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg. OPP.02:04.</p> 
183	Tête Propr : M. Clovis Sagot	?


184	Etude de Sculpture Propr : M. Clovis Sagot	<p style="text-align: center;">Aurait pu être :</p> <p style="text-align: center;"><i>Étude pour un projet de sculpture (Nu aux bras levés sur un socle) (à l'envers).</i></p> <p>Paris. Mai-juin 1907. Stylo et encre noire, 22,3 x 17,3 cm. Sketchbook 108; Musée Picasso, Paris. OPP.07:247.</p>	
-----	---	---	---

Tableau 27

Berlin, janvier-février 1911 Galerie Paul Cassirer - 14.Jahrgang, 6.Ausstellung [14e année, 6e exposition] **		
N°	Titre indiqué	Identification probable
45	Kopf	Très probablement des œuvres antérieures à 1907 : la galerie Cassirer n'était pas dans les plus avant-gardistes en 1911, et montrait des œuvres qu'on aurait pu voir à la Sécession de Berlin qui était souvent son antichambre (voir tableau 7)
46	Stilleben	idem

Tableau 28



New York, 28 mars - 25 avril 1911 The Photo-Secession Gallery : Picasso **			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
	<p>Pas de liste. 83 dessins et aquarelles D'après l'OPP, la sélection, réalisée par Marius de Zaya, Eduard J. Steichen, Frank Burty Haviland, et le sculpteur Manolo, serait allée de l'<i>Arlequin</i> (1905), jusqu'à des œuvres de 1910.</p> <p>Alfred Stieglitz, propriétaire de la galerie, acquit à l'exposition un dessin intitulé <i>Femme nue</i> (1910)</p>	<p style="text-align: center;">Peut-être <i>Arlequin</i>.</p> <p>Paris. 1905. Aquarelle, crayon & encre sur papier, 22,1 x 12,7 cm. Coll. part. OPP.05:36</p> <p>Un exemple de dessin de 1910 : <i>Femme nue</i>. Paris. Printemps 1910. Encre & aquarelle sur papier, 74 x 46,5 cm. Coll. part. OPP.10:19.</p>	 

Tableau 29

Berlin, Printemps 1911 22^e exposition de la Sécession **		
N°	Titre indiqué – 4 œuvres d'avant 1907 d'après Enrique Mallen, OPP.	Identification probable



Berlin, Printemps 1911 22 ^e exposition de la Sécession **			
18 9	Stilleben	?	
19 0	Mutter und Kind	Antérieure à 1905 (Picasso ne réalise de <i>Mère et Enfant</i> ensuite qu'après 1921).	
19 1	Jüngling	<i>Le Garçon à la pipe</i> (Paris. 1905. Huile sur toile, 100 x 81,3 cm. Gift of Mrs Whitney, The Greentree Foundation. OPP.05:01) est la dernière huile de Picasso représentant un jeune garçon avant 1934.	
19 2	Frau bei der Toilette (reproduction)	Identification certaine : <i>La Coiffure</i> . Paris [Gósol]. Printemps 1906. Huile sur toile, 175 x 99,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, NYC. OPP.06:15.	

Tableau 30



Amsterdam, 7 octobre - 5 novembre 1911 Moderne Kunst Kring, Stedelijk Museum [Cercle d'Art moderne, Musée municipal] **			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
98	Tête de jeune Fille.	?	
99	Portrait de M.S.	<i>Portrait de Clovis Sagot</i> . Paris. Printemps 1909. Huile sur toile, 82 x 66 cm. Kunsthalle, Hamburg. OPP.09:144.	
10 0	Une tête	?	
10 1	Etude de Jeune Homme	?	
10 2	Femme d'Andorre.	Titre non répertorié	
10 3	Femme Nue	?	
10 4	Miséreux	Nécessairement de la période bleue. Peut-être <i>Des pauvres au bord de la mer</i> . Barcelone. 1903. Huile sur bois, 105,4 x 69 cm. National Gallery of Art, Washington. OPP.03:03.	

Tableau 31





Moscou, janvier 1912 2 ^e exposition du Valet de Carreau		
N ^o	Titre indiqué	Identification probable
	4 œuvres sans titres	?

Tableau 32

Barcelone, Février 1912 : Galerie Dalmau		
N ^o	Titre indiqué	Identification probable
	?	

2. 1912 : Picasso en rétrospectives. Datation des œuvres et classement chronologique.

Tableau 33

Munich, Février 1912 Der Blaue Reiter : 2. Ausstellung der Redaktion. Galerie Hans Goltz **			
N ^o	Titre indiqué	Identification probable	
25 3	Frauenkopf, 1902	<i>Tête de femme.</i> Paris. 1902. Crayon & encre sur papier, 31,5 x 21 cm. Christie's #122, 1148, 11/07/02. OPP.02:34	
25 4	Umarmung, Pastell, 1903	<i>L'étreinte.</i> Barcelone. 1903. Pastel. 98 x 57 cm. Musée de l'Orangerie, Paris. OPP.03:09; Z.I:161; P.I:856	
25 5	Kopf, Zeichnung, 1909	Par exemple <i>Tête [Étude]</i> . Horta d'Ebre. Été 1909. Fusain sur papier, 32,5 x 22 cm. The Picasso Estate. OPP.09:90.	
25 6	Stilleben, Zeichnung, 1910	Par exemple <i>Nature morte.</i> [Paris]. 1910-1911. Crayon & encre brune sur contours au crayon. 30,7 x 19,5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.10:35.	


Munich, Février 1912 Der Blaue Reiter : 2. Ausstellung der Redaktion. Galerie Hans Goltz **			
25 7	Rahmen mit Radierungen und Seiten aus dem Werke "Saint Matorel", Preis des Buches auf Japan 150 F, auf Holl. B. 75	<i>Saint Matorel</i> , Illustré d'eaux-fortes par Pablo Picasso. Paris. 1911. Paper. 26 x 19 cm Christie's #137, 5059, 04/29/04. OPP.11:98	

Tableau 34








Leipzig, 7 avril - fin juin 1912 Leipziger Jahresausstellung 1912			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
59 7	Dessin ancien au vernis	? fin XIXe siècle ?	
59 8	Femme d'Andorra (sic)	?	
59 9	Écuyère à cheval	<i>Equestrienne à cheval.</i> Paris. 1905. Gouache on cardboard. 60 x 79 cm. The Picasso Estate. OPP.05:32.	

Tableau 35

Londres, 23 avril 1912 Drawings by Picasso, Stafford Gallery			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
1	Femme Debout, dessin à la plume	?	?
2	Les deux gymnastes, dessin	Non identifié	
3	Tête Egyptienne, dessin au rayon	Non identifié	
4	Femme accoudée, dessin à la plume	<i>? Femme nue accoudée.</i> Paris. Automne 1912. Encre sur papier. 34,5 x 22 cm. The Picasso Estate. OPP.12:183. très peu probable si l'exposition suit le principe chronologique	
5	Cheval avec Jeune Homme en Bleu, Gouache	?	?
6	Tête d'Ane, dessin à la plume	?	?

Londres, 23 avril 1912 Drawings by Picasso, Stafford Gallery			
7	Etude de Clown à Cheval, dessin en couleurs	?? <i>Arlequin à cheval</i> . Paris. 1905. Huile sur carton, 100 x 69,2 cm. Mr & Mrs Paul Mellon Collection, Upperville, VA. OPP.05:33.	
8	Tête de Vieille Femme, dessin rehaussé	?	?
9	Tête de Vieille Femme, de face	?	?
10	Tête de Femme, de face	?	?
11	Tête d'homme	?	?
12	Tête de femme de profil, au crayon	?	?
13	Femme étendue, dessin à la plume	?	?
14	Picador (avec dédicace), dessin à la plume	? peut-être un dessin d'après <i>Le picador</i> . Málaga. 1889-1890. Huile sur bois, 24 x 19 cm. The Picasso Estate. OPP.89:01.	
15	Femme tenant ses cheveux	?	?
16	Vieux Miséreux, dessin en bleu	??? <i>Le vieux juif</i> . Barcelone. 1903. Pastel sur crayon, 33,7 x 26,4 cm. Christie's #425, 9774, 11/07/01. OPP.03:34	
17	Etude de Femme nue debout	?	?
18	Etude de femme à Âne	Peut-être une étude pour <i>Femme sur un âne</i> . Gósol, printemps-été 1906. Huile sur bois, 30 x 21 cm. The Picasso Estate. OPP.06:32	
19	Etude de femme nue, dessin à la plume	?	
20	Etude de femme assise, dessin à la plume	?	
21	Etude de nu, Homme et enfants, aquarelle	?	
22	Projet de Statue, aquarelle	?	
23	Etude de femme hollandaise.	<i>Profil de hollandaise</i> . Alkmaar. 1905. Encre & aquarelle sur papier, 12 x 16 cm. The Picasso Estate. OPP.05:24.	


Londres, 23 avril 1912 Drawings by Picasso, Stafford Gallery			
24	Femme assise, pastel	?	
25	Nature-morte à la bête (sic) de mort, aquarelle	Se rapproche peut-être de la <i>Composition avec tête de mort</i> . Paris. Printemps 1908. Huile sur toile, 116 x 89 cm. Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg. OPP.08:09	
26	L'Apéritif (portrait de Salmond) (sic), aquarelle	Non répertorié	

Tableau 36



Berlin, Printemps 1912 24 ^e exposition de la Sécession **			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
19 8	Stilleben	?	?
19 9	Die Dame mit dem Schwarzen Hut	<i>La dame au chapeau noir</i> . Paris. Automne-hiver 1909. Huile sur toile, 73 x 60 cm. [Galerie Beyeler, Basel]; Toledo Museum of Art. OPP.09:105.	
20 0	Landschaft in Spanien	? au plus tard, de 1910 (séjours à Cadaquès et Barcelone à l'été)	?
20 1	Stilleben	?	?
20 2	Pont Neuf	<i>Le Pont-Neuf</i> . Paris. Printemps 1911. Huile sur toile, 33 x 24 cm. Phillippe Nordmann Collection, Genève. OPP.11:22.	

Tableau 37

Berlin, mai 1912 Der Sturm, 3. Ausstellung [Französische Graphik/Pablo Picasso] **			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
	Zeichnungen 107-109 et 118-123	?	?
11 0	Aegyptische Zeichnung	Non répertorié	
11 1	Aegyptische Zeichnung	Non répertorié	
11 2	Bas Relief, Radierung (sehr selten nur in drei Exemplaren vorhanden)	?	










Berlin, mai 1912 Der Sturm, 3. Ausstellung [Französische Graphik/Pablo Picasso] **			
11 3	Kunstreiterinnen	Non répertorié	
11 4	Frauenporträt	?	
11 5	Randleisten, Federzeichnungen	Non répertorié	
11 6	Der König von Yvetot, Radierung	Non répertorié	
11 7	Salomé, Radierung	<i>Salomé (La Suite des Saltimbanques L14).</i> Paris. 1905. Eau-forte sur papier Japon ; Edition 27[29]. 40,2 x 35 cm. Christie's #191, 6532, 12/18/01. OPP.05:53.	
12 4	Büste einer Frau	?	
12 5	Frauenkopf	?	
12 6	Studie eines Jünglings	?	
12 7	Herodias	Non répertorié	
98	Frau	?	

Tableau 38

Cologne, 25 mai - 30 sept 1912 Sonderbund Internationale Kunstausstellung 1912			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
20 9	Harlekin., 1903 Propr : Edwind Suermondt, Aachen	Pas <i>d'Arlequin</i> en 1903. Il s'agit plus probablement d'une toile de 1901 ou 1905.	
21 0	Die Armen am Meer., 1903	<i>Des pauvres au bord de la mer.</i> Barcelone. 1903. Huile sur bois, 105,4 x 69 cm. National Gallery of Art, Washington. OPP.03:03.	
21 1	Die Armen, 1904 Propr : Edwind Suermondt, Aachen	? période bleue	
21 2	Frauenkopf, Gouache, 1904	? période bleue	
21 3	Nackte Jungen., 1905 Propr : Alfred Flechtheim, Düsseldorf	? période rose	

Cologne, 25 mai - 30 sept 1912			
Sonderbund Internationale Kunstausstellung 1912			
21 4	Zwei Harlekin. Tempera, 1905 Propr : Städt. Museum, Elberfeld	Peut-être <i>Acrobate et jeune arlequin</i> . Paris. 1905. Gouache & pastel sur carton. 69,7 x 51 cm. Musée national, Osaka. OPP.05:35.	
21 5	Knabe mit blauem Krug., 1905 Propr : Alfred Flechtheim, Düsseldorf	? période rose	
21 6	Schauspieler, 1905 (sic) Propr : P. Leffmann, Cologne (reproduction)	Identification certaine : <i>L'acteur</i> . Paris, fin 1904. Crayon de couleur et térébenthine. 194 x 112 cm. The Picasso Estate. OPP.04:29	
21 7	Frauenkopf., 1907 Propr : Alfred Flechtheim, Düsseldorf	? par exemple : <i>Tête de femme [Étude pour 'Nu à la draperie']</i> . Paris. Été-automne 1907. Huile sur toile, 60,5 x 46,5 cm. The Museum of Modern Art, New York. OPP.07:32.	
21 8	Männerkopf. Gouache, 1908	<i>Tête d'homme</i> . Paris. Printemps 1908. Gouache sur bois, 15,5 x 18 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.08:22.	
21 9	Frauenkopf. Gouache, 1909	<i>Tête de femme (Fernande Olivier)</i> . Paris. Printemps 1909. Gouache sur papier, 61 x 45,7 cm. The Museum of Modern Art, New York. OPP.09:39.	
22 0	Der Fächer, 1910	Peut-être <i>Éventail, boîte de sel et melon</i> . Paris. Automne 1909. Huile sur toile, 81 x 64 cm. Cleveland Museum of Art. OPP.09:13. Ou <i>L'éventail ('L'Indépendant')</i> . Céret, août 1911. Huile sur toile, 61 x 50 cm. Coll. part, Suisse. OPP.11:15.	 
22 1	Frau mit Violine, 1911	?	














Cologne, 25 mai - 30 sept 1912 Sonderbund Internationale Kunstausstellung 1912			
22 2	Mandolinenspieler., 1911 Propr : Alfred Flechtheim, Düsseldorf	<p><i>Homme à la mandoline.</i> Paris. Automne 1911. Huile sur toile, 158 x 71 cm. The Picasso Estate. OPP.11:79.</p> <p>Ou</p> <p><i>Homme à la mandoline.</i> Paris. Automne 1911. Huile sur toile ovale, 61 x 38 cm. Gianni Mattioli, Milan. OPP.11:80.</p>	
22 3	Stilleben, 1911	<p>Peut-être</p> <p><i>Nature morte.</i> Paris. Printemps 1911. Huile sur toile ovale, 32,3 x 24,5 cm. Coll. part. OPP.11:68.</p>	
22 4	Blick auf Paris aus Picassos Atelierfenster, 1911 Propr : Alfred Flechtheim, Düsseldorf	?	







Tableau 39

Amsterdam, 6 octobre - 7 novembre 1912 Moderne Kunst Kring (2), Stedelijk Museum			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
16 4	Mère et Enfant, 1901	<p>Peut-être</p> <p><i>Mère et enfant.</i> Paris. Automne 1901. Huile sur toile, [110,5 x 96.5] 112,3 x 97,5 cm. Fogg Art Museum, Harvard University, Bequest Maurice Wertheim. OPP.01:93.</p>	
16 5	Torse de Femme, 1908	<p>Peut-être</p> <p><i>Buste de femme.</i> Paris. Printemps-été 1908. Huile sur toile, 73 x 60 cm. Národní Galerie, Prague. OPP.08:110.</p>	
16 6	Paysage, 1909	<p>Peut-être</p> <p><i>Paysage avec un pont.</i> Paris. Printemps 1909. Huile sur toile, 81 x 100 cm. Národní Galerie, Prague. OPP.09:27.</p>	
16 7	Tête de femme, 1910	? non répertorié	

Amsterdam, 6 octobre - 7 novembre 1912 Moderne Kunst Kring (2), Stedelijk Museum			
168	La femme à la mandoline, 1911	Peut-être <i>Femme à la mandoline.</i> Cadaqués. Été 1910. Huile sur toile, 91,5 x 59 cm. Museum Ludwig, Cologne. OPP.10:10.	
169	Verre et tasse, 1911	Peut-être <i>Guéridon, verres, tasses, mandoline.</i> Paris. Printemps 1911. Huile sur toile, 61 x 50 cm. Coll. part, Londres. OPP.11:03.	
170	Tête de jeune fille, 1911	Peut-être (seule tête féminine répertoriée pour 1911) <i>Tête d'Espagnole.</i> Céret [Paris]. Été 1911 [1910-1911]. Fusain et craie sur papier, 64 x 49 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.11:38.	
171	Verre et pipe, 1912	Peut-être <i>Violon, verre, pipe et encrier.</i> Sorgues [Paris]. Automne 1912. Huile sur toile, 81 x 54 cm. Národní Galerie, Prague. OPP.12:05.	
172	L'homme à la pipe, 1912	Peut-être <i>Homme à la pipe.</i> Céret. Août 1911. Huile sur toile, 90,7 x 71 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth. OPP.11:11.	
173	Garçons nus, 1905 Voir Cologne, Sonderbund, 1912, n° 215 (tableau 16)	?	
174	Tête de femme, 1907 Voir Cologne, Sonderbund, 1912, n° 217 (tableau 16)	? par exemple : <i>Tête de femme [Étude pour 'Nu à la draperie'].</i> Paris. Été-automne 1907. Huile sur toile, 60,5 x 46,5 cm. The Museum of Modern Art, New York. OPP.07:32.	
175	Joueur à la mandoline, 1912 Voir Cologne, Sonderbund, 1912, n° 222 (Tableau 16)	<i>Homme à la mandoline.</i> Paris. Automne 1911. Huile sur toile, 158 x 71 cm. The Picasso Estate. OPP.11:79. Ou <i>Homme à la mandoline.</i> Paris. Automne 1911 Huile sur toile ovale, 61 x 38 cm. Gianni Mattioli, Milan. OPP.11:80.	 

3. Fin 1912-1914 : Picasso en contrastes, ou l'avant-gardiste radical

Tableau 40

Londres, 5 octobre - 31 décembre 1912 Second Post-Impressionist Exhibition, Grafton Galleries			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
16	Le Bouillon Kub Propr : M. Kahnweiler	<i>Le bouillon 'Kub'</i> . Paris. Début 1912. Huile sur panneau . 27 x 21 cm. Coll. part. OPP.12:197.	
46	Composition Propr : M. Kahnweiler (reproduction)	Identification certaine : <i>Les Paysans</i> . Gósol. Été 1906. Aquarelle & sanguine sur carton. 30 x 23,5 cm. The Picasso Estate. OPP.06:13.	
60	Nature-morte Propr : M. Leo Stein (reproduction)	Identification certaine : <i>Bol vert et flacon noir</i> . Paris. Printemps-été 1908. Huile sur toile, 61 x 51 cm. Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg. OPP.08:154.	
62	Les Arbres Propr : M. Kahnweiler	Peut-être <i>Paysage (Deux arbres)</i> . Paris. Début 1908. Gouache sur papier. 48 x 63,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise & Walter Arensberg Collection. OPP.08:152.	
63	Nature-morte Propr : M. Leo Stein	?	?
64	Tête de Femme Propr : M. Kahnweiler	?	?
65	Mademoiselle L. B. Propr : M. Kahnweiler	Peut-être <i>Mademoiselle Léonide</i> . Paris. Printemps 1910. Huile sur toile, 65 x 50 cm. Coll. part. OPP.10:16.	
66	Tête de Femme Propr : M. Kahnweiler	?	?
67	Les Bananes Propr : M. Kahnweiler	Nature morte aux bananes. Paris. Été 1907. Gouache sur papier, 62,5 x 47 cm. Coll. part. OPP.07:204.	






Londres, 5 octobre - 31 décembre 1912 Second Post-Impressionist Exhibition, Grafton Galleries			
68	Tête d'homme Propr : M. Kahnweiler (reproduction)	Non répertoriée dans l'OPP. Dessin ?, Probablement de 1908	
69	Livres et flacons Propr : M. Kahnweiler	?	?
70	Buffalo Bill Propr : M. Kahnweiler	<i>Buffalo Bill.</i> Paris. [Printemps 1911]. Huile sur toile, 46 x 33 cm. Collection Carlos Hank. OPP.11:23.	
71	La Femme au Pot de Moutarde Propr : M. Kahnweiler	<i>Femme et pot de moutarde.</i> Paris. Hiver 1909-1910. Huile sur toile . 73 x 60 cm. Coll. part. OPP.09:140.	
	Dessins (192,193, 204)	?	

Tableau 41

Munich, octobre 1912 Neue Kunst. 1. Gesamte Ausstellung, Galerie Hanz Goltz			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
10 7	La Corbeille de Fayence (sic).	Non répertorié	
10 8	Le Comptoir, 1912 (reproduction)	Identification certaine <i>Comptoir.</i> Céret. Printemps 1912. Huile sur toile, 55 x 38 cm. Coll. part, NY. OPP.12:30.	
19 4	Dessins à la plume	?	
19 5	Etude de femme nue	?	
19 6	Tête, Dessin, 1909	Peut-être toujours la <i>Tête de femme.</i> Paris. Printemps 1909. Fusain, encre et gouache sur papier. 61,8 x 47,8 cm. The Art Institute of Chicago. OPP.09:48.	



Munich, octobre 1912 Neue Kunst. 1. Gesamte Ausstellung, Galerie Hanz Goltz			
197	Tête de femme, Dessin, 1902	Peut-être la <i>Tête de femme</i> . Paris. 1902. Crayon & encre sur papier, 31,5 x 21 cm. Christie's #122, 1148, 11/07/02. OPP.02:34	
198	Etude de femme nue	?	
199	Etude de femme nue	?	
200	Nature-morte, Dessin, 1910	<i>Nature morte</i> . [Paris]. 1910-1911. Crayon & encre brune sur contours au crayon. 30,7 x 19,5 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.10:35.	

Tableau 42

Berlin, 26 novembre - 31 décembre 1912 III. Juryfreie Kunstschau, Kunsthaus Lepke			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
605	Alte Frau, Zeichnung	? Pas de <i>Vieille Femme</i> répertoriée avant 1914 dans l'OPP.	
606	Mädchen, Zeichnung	?	




Tableau 43

Vienne, Janvier - Février 1913 Die Neue Kunst, Galerie Miethke			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
55	Alte Frau	? Pas de <i>Vieille Femme</i> répertoriée avant 1914 dans l'OPP. Voir supra.	
59	Mädchen	?	







4. La rétrospective de Munich, février 1913

Tableau 44







Munich, Février 1913 Ausstellung Pablo Picasso, Galerie Thannhauser			
N°	Titre indiqué	Identification probable	

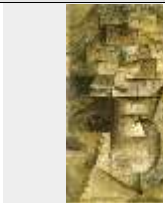





Munich, Février 1913 Ausstellung Pablo Picasso, Galerie Thannhauser			
1	Im Tuileriegarten, 1901 Sammlung Fischer, Frankfurt	<i>Le Bassin des Tuileries</i> . Paris. Printemps 1901. Huile sur carton, 50 x 65 cm. Coll. part, Grosse Pointe, MI. OPP.01:18.	
2	Kinder mit Wärterin, 1901, à vendre	Probablement <i>Bonne avec deux enfants</i> . Paris. 1900. Crayon et aquarelle sur papier. 10,5 x 6 cm. Museu Picasso, Barcelone. OPP.00:15.	
3	Spanierin, 1901, Sammlung Dr. Schmidt, Munich	?	?
4	Stilleben mit Bild, 1902, Sammlung Kluxen, Boldixum	?	?
5	Jüngling, 1903, Sammlung Perls, Zehlendorf	?	?
6	Sitzender Pierrot, 1903, à vendre	Non répertorié	
7	Der Blinde, 1903, à vendre	Peut-être <i>Vieux guitariste aveugle</i> . Barcelone. 1903-1904. Huile sur bois, 121,3 x 82,5 cm. The Art Institute of Chicago, Helen Birch Bartlett Memorial Collection, 1926-253. OPP.03:22.	
8	Die Armen am Meer, 1903 Sammlung Prof. Kreis, Dusseldorf (reproduction)	Identification certaine : <i>Des pauvres au bord de la mer</i> . Barcelone. 1903. Huile sur bois, 105,4 x 69 cm. National Gallery of Art, Washington. OPP.03:03	
9	Mädchen mit Blumen, 1903, Sammlung Simms, Hambourg	?	?
10	Mann am Tisch, 1903, à vendre (reproduction)	Identification certaine : <i>Repas de l'aveugle</i> . Barcelone. 1903. Huile sur toile, 95,3 x 94,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, NYC. OPP.03:24	
11	Kopf, 1903, Sammlung Suermondt, Aachen	?	?
12	Mädchenporträt, 1904, Sammlung Kluxen, Boldixum	?	?
13	Die Armen, 1904, Sammlung Suermondt, Aachen	?	?





Munich, Février 1913 Ausstellung Pablo Picasso, Galerie Thannhauser			
14	Maison à Gesol, 1905, à vendre	Le séjour à Gosol date de 1906.	
15	La romance du Lapin agile, 1905, Sammlung Flechtheim, Dusseldorf	??? <i>Au 'Lapin Agile' (Arlequin tenant un verre).</i> Paris. 1904-1905. Huile sur toile, 99 x 100,5 cm. Mrs Charles S Payson Collection. OPP.04:31.	
16	Wilhelmintje, 1905, à vendre	?	?
17	Reiter am Meer, 1905, Sammlung Flechtheim, Dusseldorf	?	?
18	Mann und Frau, 1905, à vendre (reproduction)	Identification certaine : <i>Deux personnages.</i> Paris. 1904. Huile sur toile, 100 x 81 cm. Coll. part, Ascona. OPP.04:10.	
19	Le ménage pauvre, 1905, à vendre	?	?
20	Totenklage, 1905, à vendre	?	?
21	Bildnis, 1905, Sammlung Fürstin Lichnowsky, Londres	?	?
22	Madonna, 1905, Sammlung Fürstin Lichnowsky, Londres	?	?
23	Elend, 1905, à vendre	?	?
24	Sterbender Pierrot, 1905, Sammlung Dr. Schmidt, Munich	?	?
25	Schnitzender Mann, 1905, Sammlung Perls, Zehlendorf	?	?
26	Blumen, 1906, à vendre	?	?
27	Der blaue Topf, 1906, à vendre	?	?
28	Die Büglerin, 1906, à vendre	<i>La repasseuse.</i> Paris. 1904. Huile sur toile, 116,2 x 73 cm. Solomon R Guggenheim Museum, NYC. OPP.04:02.	
29	Klassischer Kopf, 1906, à vendre	?	?





Munich, Février 1913 Ausstellung Pablo Picasso, Galerie Thannhauser			
30	Stilleben mit Schwarzem Kamin und Kaktus, 1907, Sammlung Kluxen, Boldixum	?	?
31	Kopf, 1907, à vendre	?	?
32	Stilleben, 1907, Sammlung Erbslöh, Munich	?	?
33	Kopf, 1907, à vendre	?	?
34	Akt, 1907, à vendre	? Dans le style de <i>La danse aux voiles (Nu à la draperie)</i> . Paris. Été-automne 1907. Huile sur toile, 152 x 101 cm. Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg. OPP.07:25.	
35	Landschaft, 1907, à vendre	? Dans le style du <i>Paysage</i> . Paris. Automne 1907. Huile sur toile, 94 x 93,7 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.07:111.	
36	Kopf, 1907, à vendre (reproduction)	Identification certaine : <i>Tête de femme</i> . Paris. Printemps 1909. Fusain, encre et gouache sur papier. 61,8 x 47,8 cm. The Art Institute of Chicago. OPP.09:48.	
37	Frau in der Hängematte, 1907 , à vendre	Non répertorié	?
38	Akt, 1908, Sammlung Perls, Zehlendorf	? <i>Femme nue au bord de la mer (Baigneuse)</i> . Paris. 1908-1909. Huile sur toile, 130 x 97 comme The Museum of Modern Art, NYC. OPP.08:26.	
39	Landschaft, 1908, à vendre	Peut-être <i>Paysage</i> . La Rue-des-Bois. Août 1908. Huile sur toile, 73 x 60 cm. Coll. part. OPP.08:06.	
40	Landschaft, 1908, à vendre, 1908	<i>Paysage</i> . La Rue-des-Bois. Été-automne 1908. Huile sur toile, 100,8 x 81,3 cm. The Museum of Modern Art, NYC. OPP.08:07.	







Munich, Février 1913 Ausstellung Pablo Picasso, Galerie Thannhauser			
41	Komposition, 1908, à vendre	<i>Composition avec tête de mort.</i> Paris. Printemps 1908. Huile sur toile, 116 x 89 cm. Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg. OPP.08:09.	
42	Weiblicher Torso, 1908, à vendre	<i>Buste de femme.</i> Paris. Printemps-été 1908. Huile sur toile, 73 x 60 cm. Národní Galerie, Prague. OPP.08:110.	
43	Glas und Früchte, 1908, à vendre	<i>Verre et fruits.</i> Paris. Automne 1908. Tempera sur bois, 26,7 x 21.6 cm. The Museum of Modern Art, NYC. OPP.08:12.	
44	Frauenkopf, 1908, Sammlung Flechtheim, Dusseldorf	<i>Tête de femme.</i> Paris. Automne 1908. Gouache sur panneau, 27 x 21 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.08:24	
45	Kristallschale, 1908, à vendre	Non répertorié	
46	Kopf, 1908, à vendre (reproduction)	Non répertorié à l'OPP	
47	Frauenkopf, 1908, à vendre	? <i>Tête.</i> Paris. Hiver 1908-1909. Gouache sur bois, 27 x 21 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.08:25.	
48	Spanischer Bajazzo, 1908, Sammlung Simms, Hambourg	Non répertorié	
49	Drei Frauen, 1909, à vendre	<i>Deux femmes nues.</i> Paris. Printemps 1909. Huile sur toile, 100 x 81 cm. Coll. part, NY. OPP.09:03.	

Munich, Février 1913 Ausstellung Pablo Picasso, Galerie Thannhauser			
50	Männlicher Kopf, 1909, à vendre	<i>Tête d'homme.</i> Paris. Printemps 1909-1910. Huile sur toile, 64,5 x 52 cm. Collection Thyssen-Bornemisza. OPP.09:38.	
51	Landschaft, 1909, à vendre	Epoque des paysages cézanniens. Voir <i>Paysage avec un pont.</i> Paris. Printemps 1909. Huile sur toile, 81 x 100 cm. Galerie Národní, Prague. OPP.09:27.	
52	Frauenkopf, 1909, à vendre (reproduction)	Identification certaine : <i>Femme aux poires (Fernande)</i> . Horta d'Ebre. Eté 1909. Huile sur toile, 92 x 73,1 cm. The Museum of Modern Art, NYC. OPP.09:24.	
53	Glas und Tasse, 1910, à vendre (reproduction : "Photo Kahnweiler")	Non répertorié dans l'OPP	
54	Frauenkopf, 1910, à vendre	Non répertorié	
55	Der Fächer, 1910, à vendre Voir Cologne, Sonderbund, 1912, cat. n° 220 (tableau 16)	Peut-être <i>Éventail, boîte de sel et melon.</i> Paris. Automne 1909. Huile sur toile, 81 x 64 cm. Cleveland Museum of Art. OPP.09:13. Ou <i>L'éventail ('L'Indépendant')</i> . Céret. Août 1911. Huile sur toile, 61 x 50 cm. Coll. part, Suisse. OPP.11:15.	 
56	Violinspielerin, 1911, Sammlung Kluxen, Boldixum	?	?
57	Frau mit Mandoline, 1911, à vendre Voir Amsterdam, Moderne Kunstkring, 1912, cat. n° 168 (tableau 18)	Peut-être <i>Femme à la mandoline.</i> Cadaqués. Été 1910. Huile sur toile, 91,5 x 59 cm. Museum Ludwig, Cologne. OPP.10:10.	
58	Kopf eines jungen Mädchens, 1911, à vendre	?	?
59	L'huilier, 1911, à vendre	Non répertorié	?

Munich, Février 1913 Ausstellung Pablo Picasso, Galerie Thannhauser			
60	Blumen, 1911, à vendre	Peut-être <i>Vase de fleurs</i> . Paris. [Automne-hiver 1910]. Huile sur toile, 33 x 24 cm. Collection Mr & Mrs James W Aldsdorf, Chicago. OPP.10:05.	
61	Die Rumflasche, 1911, à vendre	La bouteille de Rhum. Céret. Été 1911. Huile sur toile, 61 x 50 cm. Mr & Mrs Jacques Gelman Collection, Mexico. OPP.11:12.	
62	Die Wurst, 1911, à vendre	Non répertorié	?
63	Blick auf Paris, 1911, Sammlung Flechtheim, Dusseldorf	Non répertorié	?
64	Mandolinenspieler, 1911, Sammlung Flechtheim, Dusseldorf (voir Sonderbund, Cologne, 1912 – tableau 16 et Amsterdam, Moderne Kunstkring, 1912 – tableau 18)	<i>Homme à la mandoline</i> . Paris. Automne 1911. Huile sur toile . 158 x 71 cm. The Picasso Estate. OPP.11:79. Ou <i>Homme à la mandoline</i> . Paris. Automne 1911. Huile sur toile ovale, 61 x 38 cm. Gianni Mattioli, Milan. OPP.11:80.	
65	Pont Neuf, 1911, Sammlung Suermondt, Aachen	<i>Le Pont-Neuf</i> . Paris. Printemps 1911. Huile sur toile, 33 x 24 cm. Collection Phillippe Nordmann, Genève. OPP.11:22.	
66	Der Gitarrespieler, 1912, à vendre	Peut-être <i>Homme à la guitare</i> . Paris. Printemps 1912. Huile sur toile, 100 x 73 cm. Philadelphia Museum of Art; Louise & Walter C Arensberg Collection. OPP.12:42.	
67	Glas und Pfeife, 1912, à vendre Voir Amsterdam, Moderne Kunstkring, 1912, cat n° 171 (tableau 18).	Peut-être <i>Violon, verre, pipe et encrier</i> . Sorgues [Paris]. Automne 1912. Huile sur toile, 81 x 54 cm. Galerie Národní, Prague. OPP.12:05.	

Munich, Février 1913 Ausstellung Pablo Picasso, Galerie Thannhauser			
68	La Grenade, 1912, à vendre	Peut-être <i>La grenade</i> . Paris. [Hiver] 1911-1912. Huile sur toile, 21,5 x 34,6 cm. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, MA. OPP.11:56.	
69	Frau mit Zither, 1912, à vendre	Non répertorié	?
70	Guitarre und Gläser, 1912, à vendre	Non répertorié	?
71	Zeitung und Pfeife, 1912, à vendre	Non répertorié	?
72	Stilleben, 1912, à vendre (reproduction : "Photo Kahnweiler")	Identification certaine : <i>Violon, verre, pipe et encrier</i> . Sorgues [Paris]. Automne 1912. Huile sur toile, 81 x 54 cm. Galerie Národní, Prague. OPP.12:05	
73	Stilleben, 1912, à vendre	?	?
74	Stilleben, 1912, à vendre	?	?
75	Le Compotier, 1912, à vendre	<i>Compotier</i> . Céret. Printemps 1912. Huile sur toile, 55 x 38 cm. Coll. part, NY. OPP.12:30.	
76	Der Dichter, 1912, à vendre (reproduction)	Identification certaine : <i>Le poète</i> . Sorgues. Été-automne 1912. Huile sur toile, 60 x 48 cm. Kunstmuseum, Basel. OPP.12:36	
77	Bildnis Jane Thylda, 1902, dessin, à vendre	Non répertorié	?
78	Bildnis Jane Thylda, 1902, dessin, à vendre	Non répertorié	?
79	Bildnis Jane Avril, 1902, dessin, à vendre	Non répertorié	?
80	Hôtel de l'Ouest, 1902, Aquarelle, à vendre	Non repertorié	?
81	Zeichnung, 1902, dessin, à vendre	?	?
82	Spanische Tänzerin (Malaga), 1902, Pastel, à vendre	Non répertorié	?

Munich, Février 1913 Ausstellung Pablo Picasso, Galerie Thannhauser			
83	Umarmung, 1903, Pastel, à vendre (reproduction)	Identification certaine : <i>L'étreinte.</i> Barcelone. 1903. Pastel, 98 x 57 cm. Musée de l'Orangerie, Paris. OPP.03:09	
84	Madriider Kokotten [Cocottes madrilènes], 1903, dessin, Sammlung Flechtheim, Dusseldorf	Non répertorié	?
85	Akte [Nus], dessin, 1904, Sammlung Flechtheim, Dusseldorf	Peut-être dessin proche de la gouache <i>Les deux amies.</i> Paris. 1904. Gouache sur papier, 27 x 37 cm. Coll. part, Paris. OPP.04:19.	
86	Daphnis und Chloe, dessin, 1904, Sammlung Flechtheim, Dusseldorf	Non répertorié	?
87	Die Toilette, 1904, dessin, à vendre	?	?
88	Die Barfüssigen, 1904, pastel, Sammlung J.T., Munich	?	?
89	Der Eremit, 1905, dessin, à vendre	?	?
90	Seiltänzer, 1905, dessin, Sammlung Flechtheim, Dusseldorf	Non répertorié	?
91	Apachenmahl, 1905, Radierung, à vendre	Non répertorié	?
92	Knabekopf, Radierung, Sammlung Flechtheim, Dusseldorf	Non répertorié	?
93	Seiltänzer I, Radierung, Sammlung Flechtheim, Dusseldorf	Peut-être Les saltimbanques. Paris. 1905. Eau-forte, 28,9 x 33 cm. Christie's #206, 9512, 10/31/00. OPP.05:41	
94	Seiltänzer II, Radierung, Sammlung Flechtheim, Dusseldorf	Peut-être <i>Les deux saltimbanques (La Suite des Saltimbanques L5).</i> Paris. 1905. Eau-forte, pointe sèche. Edition 27/29. 12 x 9,1 cm. OPP.05:47.	

Munich, Février 1913 Ausstellung Pablo Picasso, Galerie Thannhauser			
95	Im Zirkus, Zeichnung, Sammlung Flechtheim, Dusseldorf	? dessin de Au cirque (La Suite des Saltimbanques L9). Paris. 1905. Eau-forte, pointe sèche sur papier Japon; Edition 27[29]. 22 x 14 cm. OPP.05:50.	
96	Die Begegnung, 1906, Zeichnung, à vendre (reproduction)	Non répertorié à l'OPP	
97	Frauenkopf, 1909, Zeichnung, à vendre	Par exemple <i>Tête de femme</i> . Paris~Horta d'Ebre. Printemps-été 1909. Crayon sur papier, 62,5 x 47,5 cm. The Picasso Estate. OPP.09:74.	
98	Aepfel, Tasse und Schachtel, 1909, Zeichnung, à vendre	Non répertorié	?
99	Frauenkopf, 1909, Zeichnung, à vendre	Par exemple <i>Tête de femme (Fernande) [Étude]</i> . Horta d'Ebre. Été 1909. Crayon noir sur papier, 62,8 x 48 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.09:100.	
100	Stilleben, 1909, Zeichnung, à vendre (reproduction)	Non répertorié à l'OPP	
101	Männerkopf, 1909, Zeichnung, à vendre	Par exemple <i>Tête d'homme</i> . Paris. 1909. Fusain sur carton, 65 x 50,5 cm. OPP.09:147.	
102	Die Oelmühle, 1910, Zeichnung, à vendre	Non répertorié	?
103	Aepfel, 1910, Zeichnung, à vendre	Non répertorié	?
104	Gläser auf einem Tisch, 1911, Zeichnung, à vendre	Non répertorié	?.
105	Gläser und Zitronenpresse, 1911, Zeichnung, à vendre	Non répertorié	?







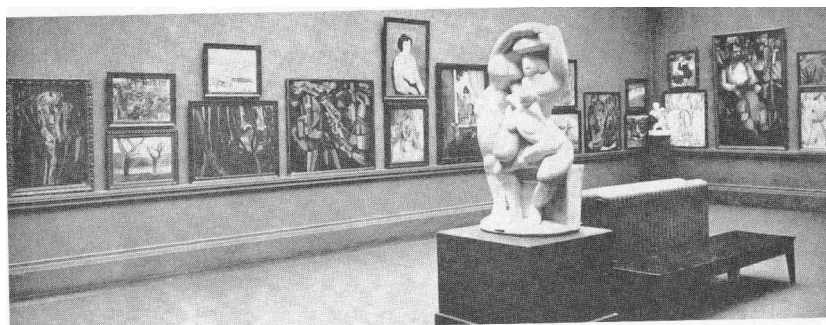
Munich, Février 1913 Ausstellung Pablo Picasso, Galerie Thannhauser			
10 6	Frauenkopf, 1911, Zeichnung, à vendre	??? <i>Tête d'espagnole.</i> Céret [Paris]. Été 1911 [1910-1911]. Fusain et craie sur papier, 64 x 49 cm. Musée Picasso, Paris. OPP.11:38.	
10 7	Studie zum "Dichter", 1911, Zeichnung, à vendre	Non répertorié (ci-contre l'huile sur toile du <i>Poète</i> , dont le n°107 serait peut-être l'étude préparatoire : <i>Le poète</i> . Céret. Été 1911. Huile sur toile, 131,7 x 89,7 cm. Peggy Guggenheim Collection, Venise; Solomon R Guggenheim Foundation, NY. OPP.11:02.	
10 8	L'huilier, 1911, Zeichnung, à vendre, 1911	Non répertorié	?
10 9	Frau mit Gitarre, 1911, Zeichnung, à vendre	?	?
11 0	Männertorso bekleidet, 1912, Zeichnung, à vendre	Probablement <i>Buste d'homme à chapeau.</i> Céret. Printemps 1912. crayon, pastel ou encre sur papier, 34 x 22 cm. The Picasso Estate. OPP.12:97.	
11 1	Nackte Frau, 1912, Zeichnung, à vendre	Peut-être <i>Femme nue debout.</i> Céret. Printemps 1912 [1911]. Encre sur papier, 31 x 19 cm. Coll. part, NY. OPP.12:95.	
11 2	Frauenkopf, 1912, Zeichnung, à vendre	Peut-être <i>Tête de femme.</i> [Sorgues] Paris. Juin-septembre 1912. Crayon, et encre sur papier, 13,5 x 9 [8.5] cm. Carnet 110; Musée Picasso, Paris. OPP.12:168.	
11 3	Männerkopf mit Knebelbart, 1912, Zeichnung, à vendre	Très probablement <i>Tête d'homme moustachu.</i> [Sorgues]. [été] 1912. Fusain. 60,5 x 46 cm. Mr & Mrs Richard C Hedreen Collection, Seattle. OPP.12:45.	
11 4	Männerkopf mit Knebelbart und Pfeife, 1912, Zeichnung, à vendre	Probablement <i>Tête d'homme à la pipe.</i> [Sorgues]. [été] 1912. Fusain sur papier, 62,2 x 47 cm. Coll. part. OPP.12:47.	




Tableau 45

New York, 17 février - 15 mars 1913
 Armory Show, Armory of the Sixty-Ninth Regiment
 (ainsi que Chicago, 24 mars - 15 avril 1913, , Art Institute of Chicago
 et Boston, 28 avril - 18 mai 1913, Copley Society)



Vue de l'Armory Show présentée à Chicago, 24 mars – 15 avril 1913¹.

On reconnaît de gauche à droite *L’Affiche de Kubelick (Le Violon)* (1912) de Braque (collection particulière, Suisse), puis de Picasso les *Arbres* ; un peu plus loin à droite le *portrait de Madame Soler* mis en contraste avec la *Femme au pot de moutarde*

N° à NY	Titre indiqué à New York	Identification probable	
345	Nature-morte N° 1. Propriétaire : Leo Stein	?	?
346	Nature-morte N° 2 Propriétaire : Leo Stein	?	?
347	Les Arbres, gouache Propriétaire : Henry Kahnweiler	<i>Paysage (Deux arbres).</i> Paris. Début 1908. Gouache on paper . 48 x 63,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise & Walter Arensberg Collection. OPP.08:152.	
348	Mme Soler Propriétaire : Henry Kahnweiler	<i>Portrait de madame Soler.</i> Barcelone. 1903. Huile sur toile, 100 x 70 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. OPP.03:18.	
349	Tête d'homme Propriétaire : Henry Kahnweiler	?	?
350	La femme au pot de moutarde, 1910 Propriétaire : Henry Kahnweiler	<i>Femme et pot de moutarde.</i> Paris. Hiver 1909-1910. Huile sur toile . 73 x 60 cm. Coll. part. OPP.09:140.	

¹ Reproduction tirée du catalogue d'exposition *Made in USA, L'Art américain 1908-1947*, Paris, RMN, p. 62.



New York, 17 février - 15 mars 1913 Armory Show, Armory of the Sixty-Ninth Regiment (ainsi que Chicago, 24 mars - 15 avril 1913, , Art Institute of Chicago et Boston, 28 avril - 18 mai 1913, Copley Society)			
351	Drawing, 1910 Propriétaire : Alfred Stieglitz, Esq.	<i>Femme nue debout.</i> Cadaqués. Été 1910. Fusain sur papier, 48,5 x 31 cm. The Metropolitan Museum of Art, NYC. OPP.10:14.	
598	Bust. Bronze (1909) Propriétaire : Alfred Stieglitz, Esq. (n'est pas exposé à Chicago, ni à Boston)	<i>Tête de femme.</i> Paris. Automne 1909. Bronze 41,9 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto; Art Institute of Chicago, Alfred Stieglitz Collection, 1949-584. OPP.09:17.	


Tableau 46

Moscou, 3 mars - 2 avril 1913, Valet de Carreau (3)			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
10 1	Composition (gouache)		

Tableau 47

Budapest, avril - mai 1913 Nemzetközi Postimpresszionista Kiállítás, Művészház [Maison des Artistes]			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
15 3	Akvarell [Aquarelle] Prix : 600 K		
15 4	Nyomorgó pár [couple de miséreux] Prix : 720 k	Très probablement une œuvre de 1903.	
15 5	Asszonyfej [tête de femme], Prix : 1080 K	?	

Tableau 48

Prague, mai - juin 1913 Skupina Vytvarnych Umelcu, III. Vystava, Obecni Dum Mesta Prahy			
N°	Titre indiqué (en tchèque)	Identification probable	
17	Tête de femme, gouache, 1909	Peut-être <i>Tête de femme (Fernande Olivier)</i> . Paris. Printemps 1909. Gouache sur papier, 61 x 45,7 cm. The Museum of Modern Art, NYC. OPP.09:39.	
18	Nature morte, 1912	?	?
19	Nature morte, 1912	?	?





Prague, mai - juin 1913 Skupina Vytvarnych Umelcu, III. Vystava, Obecni Dum Mesta Prahy			
20	Homme à la mandoline, 1910 (reproduction)	Identification certaine : <i>Guitariste ('Le torero')</i> . Paris. Printemps 1911. Huile sur toile . 46 x 26 cm. Coll. part, Chicago. OPP.11:71	
21	Etagère, 1912 (reproduction)	Identification certaine : <i>L'étagère</i> . Paris. Hiver 1911-1912. Huile sur toile, 63,3 x 50 cm. Coll. part, Genève. OPP.11:64	
22	Jeune garçon à la cruche	Non répertorié	?
23	Tête de femme	?	?
24	Pauvre repas (1903)	?? <i>Le repas frugal</i> . Barcelone. 1904. Aquarelle. 24 x 33 cm. Galerie Bayeler, Basel. OPP.04:09. ou bien <i>Le repas frugal</i> . Paris. 1904. eau-forte, Edition 20/250. 46,5 x 37,6 cm. Coll. part. OPP.04:04.	
25	Tête (bronze)	??? <i>Tête de femme</i> . Paris. Automne 1909. Bronze 41,9 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto; Art Institute of Chicago, Alfred Stieglitz Collection, 1949-584. OPP.09:17.	
48	Nature morte, eau-forte	?	?
49	Tête, eau-forte	?	?
50	Deux nus, eau-forte	?	?
51	Nature morte, eau-forte	?	?

Tableau 49


Stuttgart, mai - octobre 1913 Grosse Kunstausstellung, Kgl. Kunstgebäude			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
320	Die Büglerin	<i>La repasseuse</i> . Paris. 1904. Huile sur toile, 116,2 x 73 cm. Solomon R Guggenheim Museum, NYC. OPP.04:02	

Tableau 50




Munich, août - septembre 1913 II. Gesamtausstellung, Galerie Hans Goltz			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
12 4	Frauenkopf, Gemälde (reproduction)	Non répertorié à l'OPP	
12 5	Zerlegte Geige, Gemälde (reproduction)		
12 6	Stilleben, Gemälde	?	?
12 7	Arlesierin, Gemälde	<i>Arlésienne.</i> Sorgues. Été 1912. Huile sur toile . 73 x 54 cm. Coll. part. OPP.12:289.	
12 8	Kinder im Garten, farbige Zeichnung	?	?

Tableau 51

Berlin, automne 1913 <i>Herbst-Ausstellung</i> ¹		
N°	Titre indiqué	Identification probable


¹ *Katalog der Herbst-Ausstellung*, 1913, Verlag der « Ausstellungshaus am Kurfürstendamm » G.m.b.H., Berlin W., Victoriastrasse 35, 1913.

Berlin, automne 1913 <i>Herbst-Ausstellung</i>			
	Schauspieler Knabenakte Wilhelmintje Bild aus dem "Lapin Agile" Mandolinenspieler Der Blinde Frauenkopf Mutter und Kind Frauenakt Schützender Mann Knabe Böglerin Frauenporträt Bildnis Landschaft Stilleben Mädchenkopf Totenklage Seiltänzer Bildnis Bildnis	Voir le tableau n° 22 – Il s'agit manifestement des œuvres passées par l'exposition Picasso à Munich, à la galerie Thannhauser, en février 1913.	

Tableau 52

Budapest, Automne ? 1913 A.XIX. Szazad Nagy Francia Mesterei [Grands maîtres français du XIXe], Ernst-Museum			
N°	Titre indiqué (en hongrois)	Identification probable	
70	Mélancolie (propr : Marczell Nemes)	?	?
71	Guitariste (propr. Marczell Nemes)	?	?

Tableau 53

Berlin, octobre - novembre 1913 Erste Ausstellung, Neue Galerie			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
81	Bildnis	?	?
82	Pyrenäendorf	? probablement un paysage de Céret, donc de 1912 ou 1913. Voir le <i>Paysage de Céret</i> . Céret. Été 1911. Huile sur toile, 65,1 x 50,2 cm. Solomon R Guggenheim Museum, NYC. OPP.11:10.	


Berlin, octobre - novembre 1913 Erste Ausstellung, Neue Galerie			
83	Mädchenkopf	?	?
84	Akt, Zeichnung	?	?
85	Alte Frau, Zeichnung	?	?
86	Harem, Zeichnung (dessin)	Voir <i>Le Harem</i> . Paris. Été 1906. Huile sur toile, 154,3 x 109,5 cm. The Cleveland Museum of Art. OPP.06:38.	
87	Mann und Frau, Radierung	?	?
88	Mann mit Pfeife, Radierung	?	?

Tableau 54

Londres, 12 octobre 1913- 16 janvier 1914 Post impressionist & Futurist Exhibition, Doré Galleries			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
73	Portrait of M. Kahnweiler (photographie) Vérifier la concordance	<i>Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler</i> . Paris. Automne 1910. Huile sur toile, 100,6 x 72,8 cm. The Art Institute of Chicago, Gift of Mrs Gilbert W Chapman, 1948- 561. OPP.10:01.	
74	Lady in Mantilla (photographie) Vérifier la concordance	Apparemment après 1908	
76	Lady with a Fan (photographie). Vérifier la concordance	<i>Femme avec éventail (Après le bal)</i> . Paris. Été 1908. Huile sur toile, 152 x 101 cm. Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg. OPP.08:21.	
10 1	Composition of a Death's Head	Composition avec tête de mort. Paris. Printemps 1908. Huile sur toile, 116 x 89 cm. Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg. OPP.08:09.	

Tableau 55

Berlin, décembre 1913 Der Sturm, 20		
N°	Titre indiqué	Identification probable

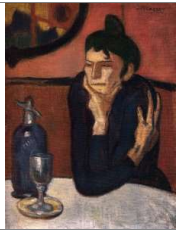
Berlin, décembre 1913 Der Sturm, 20			
43	Absinth-Trinkerin.	<i>Buveuse d'absinthe</i> , Paris. 1901. Huile sur toile, 73 x 54 cm. Saint Pétersbourg, Ermitage. OPP.01:40	
44	Aquarell		

Tableau 56

Düsseldorf, décembre 1913-janvier 1914 Eröffnungskatalog - Beiträge zur K des 19. Jh und unserer Zeit, Galerie Flechthelm		
N°	Titre indiqué	Identification probable
		Pas d'accès au catalogue (Bibliothèque de Guillaume Apollinaire, BNF)

Tableau 57

Londres, janvier 1914 Grafton Group, 2, Alpine Club Gallery		
N°	Titre indiqué	Identification probable
43	Tête d'Homme Propriétaire : Roger Fry	?

Tableau 58

Moscou, Janvier-février 1914 Valet de Carreau (4)		
N°	Titre indiqué	Identification probable
11 2	Nature morte, dessin	?

Tableau 59

Brême, 1 ^{er} février - 31 mars 1914 Internationale Ausstellung, Kunsthalle Bremen		
N°	Titre indiqué	Identification probable


Brême, 1 ^{er} février - 31 mars 1914 Internationale Ausstellung, Kunsthalle Bremen			
26 8	Pont Neuf, Öl	<i>Le Pont-Neuf.</i> Paris. Printemps 1911. Huile sur toile, 33 x 24 cm. Collection Phillippe Nordmann, Genève. OPP.11:22.	
26 9	Schreibtisch, Öl	?	
27 0	Harlekencreopf, Öl Propr : Herr Edwin Suermond	?	
55 1	Pferdstudie, Zeichnung	?	
55 2	Kopf, Zeichnung Propr : Herr Edwin Suermond	?	
55 3	Toilette, Zeichnung	?	

Tableau 60









Prague, Février - mars 1914 Skupina, IV. Vystava, Obecni Dům Mesta Prahy			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
12 9	Femme assise, 1909 Collection Kahnweiler	Peut-être <i>Femme assise.</i> Horta d'Ebre. Été 1909. Huile sur toile, 81 x 65 cm. Coll. part, USA. OPP.09:07. Ou bien <i>Femme assise.</i> Paris. Automne-hiver 1909-1910. Huile sur toile, 199 x 80 cm. Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven. OPP.09:25.	 
13 0	Nature morte, 1912 Collection Kahnweiler	?	?
13 1	Tête, gravure Collection Kahnweiler	?	?
13 2	Nature morte, gravure Collection Kahnweiler	?	?

Tableau 61

Vienne, Février - mars 1914 Galerie Miethke : Pablo Picasso			
N°	Titre indiqué	Identification probable	
	1, Mann und Frau 2, Mandolinenspielerin 3, Zitherspielerin 4, Frauenkopf 5, Nakte Frau	Les oeuvres dont une identification est proposée sont en gras . Attention, le catalogue ne précise pas s'il s'agit de toiles ou d'œuvres graphiques. On peut supposer que les œuvres de fin de liste sont plutôt des œuvres graphiques – une large partie des titres cités reprennent ceux de l'exposition Picasso de février 1913, galerie Thannhauser à Munich (Tableau 22)	
	6, La Grenade 7, Guitarre und Gläser	<i>La grenade.</i> Paris. [hiver] 1911-1912. Huile sur toile, 21,5 x 34,6 cm. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, MA. OPP.11:56.	
	8, Das Glas 9, Männliches Bildnis 10, Am Klavier 11, Weibliches Porträt 12, Gitarrespieler 13, Landschaft 14, Stilleben 15, Frau mit erhobenem Arm 16, Stadtbild 17, Komposition 18, Männliches Bildnis	<i>Le verre.</i> Paris. Printemps 1911. Huile sur toile, 32 x 17 cm. Coll. part. OPP.11:04.	
	19, Frau mit Senftopf 20, Die Wurst	<i>Femme et pot de moutarde.</i> Paris. Hiver 1909-1910. Huile sur toile . 73 x 60 cm. Coll. part. OPP.09:140.	
	21, Die Rumflasche 22, Die Tasse 23, Guitarre 24, Glas und Pfeife	<i>La bouteille de Rhum.</i> Céret. Été 1911. Huile sur toile, 61 x 50 cm. Collection Mr & Mrs Jacques Gelman, Mexico. OPP.11:12.	
	25, Etagere 26, Blumen 27, Weiblicher Torso 28, Ölbehälter 29, Sitzender Mann 30, Männliches Bildnis 31, Frau und Kind 32, Weibliches Porträt 33, Akrobaten 34, Frauen beim Rennen	<i>L'étagère.</i> Paris. Hiver 1911-1912. Huile sur toile, 63,3 x 50 cm. Coll. part, Genève. OPP.11:64	
	35, Seiltänzerfamilie 36, Studienkopf	<i>Famille de saltimbanques (Les bateleurs).</i> Paris. 1905. Huile sur toile, 212,8 x 229,6 cm. The National Gallery of Art, Washington. OPP.05:02.	





Vienne, Février - mars 1914 Galerie Miethke : Pablo Picasso		
37, Seiltänzer 38, Der Athlet	Peut-être <i>Les saltimbanques</i> . Paris. 1905. Eau-forte, 28,9 x 33 cm. OPP.05:41	
39, Bananen 40, Tänzerin 41, Blumen 42, Frauenkopf 43, Reiter 44, Flasche und Glas 45, Kunstreiterin 46, Männliches Porträt	Nature morte aux bananes. Paris. Eté 1907. Gouache sur papier, 62,5 x 47 cm. Coll. part. OPP. 07:204.	
47, Buffalo Bill 48, Landschaft 49, Der Gitarrespieler	<i>Buffalo Bill</i> . Paris. [Printemps 1911]. Huile sur toile, 46 x 33 cm. Collection Carlos Hank. OPP.11:23.	
50, Boxender Neger 51, Mandoline 52, Kopf eines jungen Mädchens 53, Drei Frauen 54, Das Glas 55, Kunstreiterin 56, Zwei Kinder 57, Liegender weiblicher Akt	Peut-être <i>Le boxeur</i> . [Paris]. 1902-1904. Crayon, encre et aquarelle sur papier, 15,6 x 11,1 cm. OPP.02:66	

Tableau 62

Berlin, 12 avril - fin septembre 1914 Erste Ausstellung der Freien Secession, Secession Ausstellungshaus.		
N°	Titre indiqué	Identification probable
19 5	Dame auf Sofa Sammlung Stern	? ?

Tableau 63

Munich, 21 - été 1914 Sommerschau 1914, Neue Kunst, Galerie Hans Goltz		
N°	Titre indiqué	Identification probable
55	Eselreiter	? ?

Annexe 6:
La stratégie des intermédiaires,
par le peintre américain Walter Pach à Henri Matisse

Lettre de Walter Pach à Henri Matisse

33 Beekman Place, New York, le 27 avril 1914

(Archives Matisse, Paris)

Pach commence par mentionner une lettre qu'il a envoyée à Matisse le 14 avril dernier, et dont le présent courrier diffère par son objet de grande importance. Pach a préféré passer par M. Stein pour envoyer la lettre au peintre.

« la situation pour l'art moderne en Amérique a changé d'une façon très rapide depuis l'année dernière. La grande exposition de 1913, avec tout le développement depuis les Delacroix, les Corot, les Manet, a fait comprendre qu'il [y] a un mouvement contemporain de la plus grande importance et nous croyons fermement que le moment est arrivé où les gens éclairés seront prêts à apprécier les artistes modernes à leur vraie valeur.

[...] des plus expressifs : la galerie Montross, jusqu'ici la propriété – pour ainsi dire – des hommes de la vieille routine, a donné, cette saison, une exposition des “jeunes” les plus avancés que l'Amérique puisse offrir. Et cette audace a été comblé [*sic*] d'un succès et d'estime et d'argent – malgré des conditions adverses dans le monde des affaires. M. Montross lui-même est tout à fait convaincu maintenant du cours qu'il lui faut suivre, et nous n'avons pas eu de la difficulté à le décider qu'il devrait faire une exposition de vos œuvres la pièce de résistance de la saison 1914-15.

Sa galerie a la meilleure réputation, sa situation est favorable entre toutes ; il a devancé nos espérances en disant qu'il vous consacrerait trois grandes salles et je peux ajouter qu'au point de vue de l'homme pratique, il n'y a personne en Amérique à préférer à lui. Il l'a prouvé par la manière de traiter nos tableaux, mais il faut dire qu'il a toujours voulu progresser, et a fait des expériences souvent avec la “vieille” clientèle. Donc, tout est propice et si je développe notre idée à la longue c'est parce que nous voulons avoir la meilleure exposition possible, et pour cela il faudra prendre des décisions bientôt. Si vous êtes lié par des engagements avec d'autres expositions, si vous ne pouvez pas disposer des œuvres qui montreront votre art au meilleur avantage, il vaudrait mieux renoncer à l'idée tout d'abord.

Mais nous aurions beaucoup de regret à entendre cela car l'exposition aurait une grande importance pour le pays et pour nous. Quand je dis "nous" ce n'est pas officiellement, l'Association qui a donné l'exposition de 1913, mais c'est un groupe d'artistes là-dedans – ceux qui s'intéressent le plus à l'art moderne et qui, du reste, en 1913 ont fait toute la besogne... Je vais demander votre discrétion à l'égard de cette lettre, car nous ne voulons pas que l'on sache que cette exposition aura lieu (si vous y consentez) ; - ici beaucoup dépend de la manière dont on se présente et nous sommes sûrs qu'il vaut mieux de ne rien dire qu'au moment où l'annonce est faite pour tout le monde. Si, au contraire, vous ne pourriez [*sic*] exposer ici, nous préférons [*sic*] que les idées que je vais vous soumettre sur la conduite de l'affaire ne soient pas données à d'autres.

Après avoir causé longtemps avec M. Montross, M. Kuhn me dit que c'est une exposition de l'œuvre de toute votre carrière qu'il faut faire : dès les premières choses (même des années de recherches [*sic*]) jusqu'à ce que vous ferez cet été. M. Montross vous donnera ses galeries au meilleur moment de la saison (février-mars). Il a une galerie qui s'adapte spécialement au [*sic*] dessins, lithographies, aquarelles, etcétera, et on désire la garder pour ces œuvres. Aussi veut-on un bon choix de vos sculptures avec plusieurs parmi les petites. [...]

Parler des possibilités de vente est encore trop délicat, mais nous avons certaines raisons à croire que, à ce point de vue aussi, il y aura du succès. Et même sans cela (et je répète que vous auriez en M. Montross un représentant des plus forts – et très fidèle) nous sentons que l'exposition aurait une grande importance à ce moment où des quantités d'œuvres inférieures des nouvelles écoles – voire même des gens qui démarquent votre œuvre par de mauvaises imitations, viennent en Amérique. Il faut établir votre position une fois pour toutes, par un ensemble décisif ; après, je crois qu'il n'y aura plus rien à craindre. Il y a de nouvelles galeries ici, de nouveaux écrivains d'art, - si nous permettons qu'ils imposent au public des choses secondaires, il serait plus difficile, une autre année, de rattraper le terrain perdu. C'était pour cette raison que nous nous sommes décidés d'arranger, s'il est possible, une exposition de vos œuvres en préférence à une exposition Cézanne. Ce dernier est déjà accepté à presque sa valeur, - ce n'est plus une question d'artistes qui luttent autour de lui pour des principes, c'est une affaire (oh, malheur) de marchands car toutes ces écoles, presque, vont s'empresse à tirer parti de son grand nom. Donc je ne vous cache pas que nous allons avoir une opposition acharnée, mais nous saurons faire travailler pour nous les gens qui crient le plus haut. Du reste ils tombent de plus en plus spécialement à New York

qui devance par beaucoup le reste du pays, mais aux autres villes aussi – qui inviteront cette exposition avec de l’avidité.

Ce qu’il nous faudra pour notre campagne sera des photographies de vos œuvres (en grand nombre) les articles que vous avez publiés, même – si vous permettez – des photographies personnelles.

C’est une lutte où on ne doit pas dédaigner la presse (l’année dernière nous avons eu quatre ou cinq mille colonnes de journal, je crois, sur l’exposition, et la foule de visiteurs que cela a attirée a fait beaucoup pour écraser les adversaires.

Nous pourrions publier une brochure sur votre œuvre ou sur votre position dans l’art, spécialement si vous vouliez nous écrire quelque chose sur vos idées de l’art. [...] notre premier soin serait de garder, pour cette manifestation la dignité qui doit lui revenir. [...] Ce qui nous aiderait spécialement serait un dessin ou une lithographie qui servirait comme affiche ; nous avons déjà calculé même qu’il doit être de 30x 50 centimètres.

Pach, enfin, espère et attend une réponse rapide de Matisse.

Sommaire

REMERCIEMENTS	3
TABLES DES MATIÈRES.....	5
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	16
PREMIÈRE PARTIE.	
LA PEINTURE D'AVANT-GARDE PARISIENNE ENTRE COSMOPOLITISME ET NATIONALISME (DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855 À CELLE DE 1900).....	36
CHAPITRE I.	
« LA GRÂCE DIVINE DU COSMOPOLITISME »	
PARIS, L'ART MODERNE ET LES CULTURES ÉTRANGÈRES	
DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE À LA GUERRE DE 1870.....	39
CHAPITRE II.	
VERS UNE PEINTURE FRANÇAISE MODERNE	
(1870-1889).....	96
CHAPITRE III.	
SÉCESSIONS, INTERNATIONALISME ET ÉLITISME	
À LA FIN DU SIÈCLE	159
DEUXIÈME PARTIE	
PARIS ET LE MODERNISME AU TOURNANT DU SIÈCLE :	
VERS UN CHAMP INTERNATIONAL DE L'ART MODERNE ?.....	228
CHAPITRE IV.	
LE DÉTOUR PAR L'ÉTRANGER	
DES AVANT-GARDES PARISIENNES POSTIMPRESSIONNISTES	235
CHAPITRE V.	
LES CARRIÈRES INTERNATIONALES	
AU TOURNANT DU SIÈCLE (1890-1905).	
ENTRE COSMOPOLITISME ET TRANSFERT CULTUREL.....	303
CHAPITRE VI.	
LA CRISE DU SYSTÈME SÉCESSIONNISTE INTERNATIONAL (1900-1908).....	363
TROISIÈME PARTIE	
« LA STRATÉGIE ARTISTIQUE »	417

CHAPITRE VII.	
LA GÉNÉRATION 1905 FACE À SES PRÉDÉCESSEURS	423
CHAPITRE VIII.	
LES AVANT-GARDES ET LEURS MÉDIATEURS DANS LES ANNÉES 1910.	
1. LES MARCHANDS À LA RECHERCHE DE NOUVELLES STRATÉGIES.....	471
CHAPITRE IX.	
LES AVANT-GARDES ET LEURS MÉDIATEURS DANS LES ANNÉES 1910.	
2. LA LOGIQUE DES « INTERMÉDIAIRES ».....	530
QUATRIÈME PARTIE	
LA GUERRE ARTISTIQUE INTERNATIONALE (1910-1914).....	589
CHAPITRE X.	
L'INTERNATIONALISME DES AVANT-GARDES DANS LA TOURMENTE NATIONALISTE.....	593
CHAPITRE XI.	
LE TRAVAIL DES ŒUVRES, OU LA STRATÉGIE DES EXPOSITIONS DIFFÉRENCIÉES.....	658
CHAPITRE XII.	
L'AVANT-GARDE ENTRE ANCIENS ET NOUVEAUX MYTHES :	
SOLITUDE ROMANTIQUE, ILLUSION MÉDIATIQUE ET RÉALITÉ DES PUBLICS	728
CONCLUSION GÉNÉRALE	792
BIBLIOGRAPHIE.....	808
I. SOURCES D'ARCHIVES.....	812
II. SOURCES IMPRIMÉES.....	814
III. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE.....	829
INDEX DES NOMS PROPRES.....	849
TABLE DES ILLUSTRATIONS, TABLEAUX ET GRAPHIQUES.....	865
ANNEXES.....	877
ANNEXE 1: LE CATALOGUE COLLECTIF D'EXPOSITIONS D'ART MODERNE.....	878
ANNEXE 2 : GÉOPOLITIQUE DE L'EUROPE DE L'ART MODERNE	887
ANNEXE 3 : TRAJECTOIRES INTERNATIONALES ET PROFILS DE CARRIÈRES.....	891
ANNEXE 4	
VINCENC KRAMAR, OBSERVATEUR SANS ILLUSIONS	
DE L'INTERNATIONALISATION DU CUBISME FRANÇAIS :	
« AU CHAPITRE DES –ISMES » (1913).....	900
ANNEXE 5 : TENTATIVE DE RECONSTITUTION VISUELLE DU PROFIL STYLISTIQUE	
DES EXPOSITIONS DE PICASSO À L'ÉTRANGER (1909-1915).....	906
ANNEXE 6:	
LA STRATÉGIE DES INTERMÉDIAIRES,	
PAR LE PEINTRE AMÉRICAIN WALTER PACH À HENRI MATISSE.....	945

SOMMAIRE.....948